W. v. SEIDLITZ

GESCHICHTE DES JAPANISCHEN FARBENHOLZSCHNITTS

MIT 116 ABBILDUNGEN, DARUNTER 16 FARBIGEN

ZWEITE, WESENTLICH VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

DRESDEN
VERLAG VON GERHARD KÜHTMANN
1910

GESCHICHTE

DES JAPANISCHEN FARBENHOLZSCHNITTS

Titelbild. Hiroshige: Ansicht der Brücke von Yeddo im Regen. British Museum.

W. v. SEIDLITZ

GESCHICHTE DES JAPANISCHEN FARBENHOLZSCHNITTS

MIT 116 ABBILDUNGEN, DARUNTER 16 FARBIGEN

ZWEITE, WESENTLICH VERBESSERTE UND VERMEHRTE AUFLAGE

DRESDEN
VERLAG VON GERHARD KÜHTMANN
1910

Das Recht der Übersetzung und Vervielfältigung ist vorbehalten

Druck von G. Reichardt, Groitzsch i. S.

AUS DEM VORWORT DER ERSTEN AUFLAGE VON 1897

Die hier angenommene Schreibweise ist die des Romaji kwai, des Vereins für lateinische Schrift, der auch Appert und Anderson folgen. Demgemäss wird das deutsche j durch y, das deutsche sch durch sh wiedergegeben. Statt des vielfach, z. B. von Anderson, angenommenen E ist hier durchgehends Ye geschrieben. Die beiden einzigen Ausnahmen von der Schreibweise des Romaji kwai bestehen darin, dass kwai statt des dem Dialekt von Tokio angehörenden kai, und shu statt shiu (wie es ausgesprochen wird, z. B. Shjuncho, ähnlich auch das bekannte shjogun) geschrieben wird.

Für die Aussprache mögen die folgenden Hinweise dienen:

ch = tsch
j = dsch
s = hartes s
z = weiches s

Der Unsitte, die erst aus dem Englischen herübergenommenen, nach der englischen Aussprache aber wenigstens halbwegs richtig klingenden Fremdworte durch das Aussprechen nach deutscher Art noch weiter zu verballhornen, ja völlig unkenntlich zu machen, muss mit Entschiedenheit entgegengearbeitet werden. Vielleicht kommt noch einmal die Zeit, wo wir die fremden Namen so schreiben werden, wie wir sie aussprechen; wenn es auch nicht mehr zu ändern sein wird, dass wir von China und Japan reden, wo es sich um Tsina und Tschapan handelt, was wir in den früheren Jahrhunderten, als wir den Namen des Reiches der himmlischen Mitte noch Sina schrieben, auch wussten.

Weiterhin ist in Betreff der Aussprache zu bemerken, dass jeder Vokal, auch dort, wo solche nach Art der Diphthonge aneinander stossen, gesondert auszusprechen ist, also: kwa-i, sa-i.

Sodann ist auf folgende Eigentümlichkeiten aufmerksam zu machen. Von den Vokalen werden e und i häufig so ähnlich ausgesprochen, dass sie

kaum voneinander zu unterscheiden sind. Das gewöhnliche o wird offen ausgesprochen; das gedehnte o, wie z. B. in Korin, gab Anderson noch durch Kuwaurin wieder. U wird wie im Französischen als ü ausgesprochen. I und u in der Mitte der Worte, nach Konsonanten, bleiben so gut wie unausgesprochen (daher Bing z. B. Hoksai für Hokusai schrieb). — In Bezug auf die Konsonannten ist zu bemerken, dass d und t, g und k, l und r meist nur schwer voneinander zu unterscheiden sind (Sumida, der Fluss in Yedo, lautet z. B. Smita); wo ein g auf ein a folgt, ist es mit dem k nicht zu verwechseln, da es leicht nasal ausgesprochen wird, also wie ng (z. B. in Nagasaki, das Nangasaki lautet und daher auch häufig im Deutschen so geschrieben wird); ebenso nasal wird das n nach einem Vokal ausgesprochen (z. B. Korin). Das w ist nach englischer Art als ein tiefes ú auszusprechen.

Alle Silben werden möglichst gleichmässig betont, daher bei viersilbigen Worten eher die drittletzte als die vorletzte (z. B. Morónobu, Utámaro).

Die Abbildungen nach den in Paris befindlichen Vorlagen sind von der Firma Gillot daselbst ausgeführt worden; die übrigen, bis auf zwei durch die Firma C. C. Meinhold & Söhne in Dresden hergestellte, von Albert Frisch in Berlin.

ZUR ZWEITEN AUFLAGE

Wohl bei allen Künstlern waren Zusätze und Berichtigungen anzubringen. 130 Künstlernamen sind neu hinzugekommen. Vervollständigt wurden der Abschnitt über die Geschichte der japanischen Malerei; die Liste der Torii-Künstler, im Anschluss an Kiyohiro; die Verzeichnisse der Werke von Utamaro und Hokusai. Ausführlicher behandelt werden die Anfänge des Schwarzdrucks, der Abschnitt über Kwaigetsudo, Chincho und Choshun, die Schüler Kiyonobus (I), Choki. Moronobus Wirksamkeit erfuhr eine richtigere Darstellung durch Verlegung in einen früheren Zeitraum; Kiyonobu I und II wurden getrennt; Masanobu umgearbeitet; Shigenaga berichtigt. Die Liste der Illustratoren aus der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde erweitert. Neu kamen u. a. hinzu: die Schüler Moronobus, dann Nagahide und die Schule von Kioto. Das Litteraturverzeichnis ist bis zur Gegenwart weitergeführt worden. Sechzehn farbige Abbildungen konnten hinzugefügt werden.

Blasewitz, Februar 1910.

W. v. S.

INHALT

Seite

Vorwort V
Inhaltsübersicht VII
Verzeichnis der Abbildungen VIII

Erstes Kapitel: Allgemeines 1
1. Charakter der japanischen Malerei 1
2. Technisches 8
3. Die Erschliessung Japans 16
Zweites Kapitel: Überblick über die Geschichte der japanischen Malerei 30
Drittes Kapitel: Die Anfänge des Holzschnitts. Der Schwarzdruck (1582—1743) . . 49
1. Allgemeines 49
2. Moronobu und seine Zeitgenossen 62
3. Die ersten Torii und Masanobu 71
4. Die Buchillustration der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts 80
Viertes Kapitel: Die Entwickelung des Buntdrucks (1743—1765) 84
1. Der Zweifarbendruck 84
2. Der Dreifarbendruck 90
3. Der Buntdruck 95
Fünftes Kapitel: Die erste Blütezeit des Buntdrucks 100
1. Harunobu 100
2. Shigemasa 113
3. Shunsho 117
Sechstes Kapitel: Der Höhepunkt; Kiyonaga 127
Siebentes Kapitel: Die Zeit Utamaros 145
1. Yeishi 145
2. Utamaro 149
3. Toyokuni 174
Achtes Kapitel: Hokusai 180
Neuntes Kapitel: Die übrigen Künstler des 19. Jahrhunderts 199
1. Künstler aus dem Anfang des Jahrhunderts 199
2. Kunisada 202
3. Hiroshige 208

Litteraturverzeichnis 214
Alphabetisches Verzeichnis der Bestandteile, aus denen die Künstlernamen zusammengesetzt sind 220
Sach- und Namenregister 223

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

Abb. Seite

Tittelbild: Hiroshige: Brücke (British Museum) farbig

Titelblatt: Harunobu: Sennin Kinko auf Karpfen (Samml. Koepping)

1. Korin: Rehe (Gillot) 1
2. Moronobu: Hofdamen (Bing) 3
3. Moronobu: Ballspiel (Bing) 8, 9
4. Schule Moronobus: Kurtisane (Vever) 14
5. Chincho: Schauspieler (Gillot) 19
6. Unbekannter Primitiver: Hofdame (Vever) 21
7. Norishige: Frau (Vever) 23
8. Norishige: Frau (Bing) 27
9. Kiyonobu: Frau (Vever) 31
10. Kiyonobu: Krieger (British Museum) farbig . . . . . zu 32
11. Kiyomasu: Watanabe (Koechlin) 37
12. Kiyomasu: Dame (Vever) 39
13. Kiyomasu: Falke (Doucet) 43
14. Kiyoharu: Junge Frau (Bing) 47
15. Masanobu: Kurtisane (Dresden) 51
16. Masanobu: Frau (Vever) 53
17. Masanobu: Kamuro (Koepping) 55
18. Masanobu: Kahnfahrt (Vever) . . . . . zu 56
19. Masanobu: Kirschblüte (Vever) 59
20. Toshinobu: Schauspieler (Bing) 63
21. Shigenobu: Pferde (Bing) 67
22. Sukenobu: Tänzerinnen (Dresden) 68, 69
23. Shunboku: Ländliches Vergnügen (Bing) 74, 75
24. Shigenaga: Shoki (Koechlin) 79
25. Toyonobu: Sängerin (Vever) 85
26. Toyonobu: Tanzender Knabe (British Museum) farbig . . . . . zu 88
27. Toyonobu: Drei Geishas (Vever) . . . . . zu 88
28. Kiyomitsu: Neujahrstanz (Dresden) 91
29. Kiyomitsu: Badeszene (Vever) 92
30. Kiyomitsu: Mädchen (Vever) 93
31. Kiyomitsu: Frau mit Katze (Vever) 96
32. Kiyomitsu: Schauspieler (British Museum) farbig . . . . . zu 96
33. Kiyohiro: Mädchen (Vever) 98
34. Harunobu: Yokiospiel (Vever) 100
35. Harunobu: Tänzerin (Vever) 101
36. Harunobu: Ama mit Tago (Vever) 102
37. Harunobu: Mädchen (Oeder) 103
38. Harunobu: Dame auf Brücke (Koechlin) 104

Abb.		Seite
39.	Harunobu: Goldfischschale (British Museum) farbig	zu 104
40.	Yoshinobus: Frauen (Bing)	105
41.	Koriusai: Das Segel (Wagner)	106
42.	Koriusai: Dame mit Schwester (Koepping)	107
43.	Koriusai: Dame im Schnee (Vever)	108
44.	Koriusai: Kämpfende Hähne (Vever)	110
45.	Shigemasa: Omo no dofu (Vever)	111
46.	Shigemasa: Zirkusszene (Koechlin)	zu 112
47.	Harunobu: Blumenbehälter (Peytel) farbig	zu 112
48.	Shunsho: Schauspieler (Vever)	113
49.	Shunsho: Schauspieler (Wagner)	115
50.	Buncho: Dame im Schnee (Vever)	118
51.	Toyoharu: September (Bing)	119
52.	Shunsho: Zwei Ringer (Vever)	zu 120
53.	Shunsho: Fächer (Bullier) farbig	zu 120
54.	Ut. Toyonobu: Akrobaten (Bing)	122
55.	Shunki: Schauspieler (Koechlin)	123
56.	Shunyei: Bauermädchen (Vever)	124
57.	Kiyonaga: Terrasse (Vever)	127
58.	Kiyonaga: Tempelfest (Koechlin)	128
59.	Kiyonaga: Mädchen an Seeküste (British Museum) farbig	zu 128
60.	Kiyonaga: Strassenszene (Vever)	zu 128
61.	Kiyonaga: Kakemono (Liebermann)	130
62.	Kiyonaga: Sängerinnen (Vever)	131
63.	Kiyonaga: Strassenszene (Vever)	132
64.	Kiyonaga: Musikunterhaltung (Koepping)	133
65.	Shumman: Junger Mann und Sängerin (Bing)	135
66.	Kiyonaga: Mädchen binden Gedichte an (British Museum) farbig	zu 136
67.	Shuncho: Frauen (Wagner)	137
68.	Shunzan: Tanz (Bing)	139
69.	Kiyotsune: Schauspieler (Bing)	141
70.	Utamaro: Nachtfest (Vever)	146
71.	Yeishi: Dame (Dresden)	149
72.	Yeishi: Teehaus (Vever)	zu 152
73.	Yeishi: Frau mit Sakeflasche (British Museum) farbig	zu 152
74.	Yeisho: Kurtisanen (Dresden)	153
75.	Yeiri: Sängerin (Vever)	154
76.	Utamaro: Kintoki (Vever)	155
77.	Utamaro: Heuschrecke (Wagner)	156
78.	Utamaro: Entführungszene (Vever)	158
79.	Utamaro: Kintoki (Vever)	158
80.	Utamaro: Damen (Vever)	159
81.	Utamaro: Ernte der Maulbeerblätter (British Museum) farbig	zu 160
82.	Utamaro: Spaziergang zur Ebbezeit (Dresden)	zu 160
83.	Utamaro: Frauen auf der Brücke (Vever)	zu 160
84.	Utamaro: La gimblette (Vever)	162
85.	Sharaku: Zwei Schauspieler (Vever)	163
86.	Sharaku: Schauspieler in Frauenrolle (Dresden)	164

Abb.		Seite
87.	Sharaku: Schauspieler (Koechlin)	165
88.	Utamaro: Frauen unter blühenden Kirschbäumen (British Museum), farbig	zu 168
89.	Utamaro: Awabifischerinnen (Wagner)	zu 168
90.	Nagayoshi: Leuchtkäferjagd (Koechlin)	zu 168
91.	Toyokuni: Spaziergang (Dresden)	173
92.	Toyokuni: Frau in Barke (Bing)	175
93.	Toyokuni: Schauspieler (British Museum), farbig	zu 176
94.	Sharaku: Schauspieler (British Museum), farbig	zu 176
95.	Toyohiro: Die Abendglocken von Uyeno (Dresden)	179
96.	Hokusai: Wandernde Gesellschaft (Wagner)	180
97.	Shunro (Hokusai): Drei Figuren (Bing)	181
98.	Hokusai: Ansicht des Omisees (Wagner)	184
99.	Hokusai: Kahnfahrt (Vever)	zu 184
100.	Hokusai: Blumen (British Museum), farbig	zu 184
101.	Hokusai: Die Woge (Vever)	185
102.	Hokusai: Das Boot (Dresden)	187
103.	Hokusai: Der Fuji (Koechlin)	189
104.	Hokusai: Kraniche (Vever)	191
105.	Hokusai: Wasserfall (British Museum), farbig	zu 192
106.	Hokusai: Lilien (Vever)	194
107.	Hokusai: Languste (Vever)	196
108.	Hokkei: Schwalben (Dresden)	197
109.	Yeisen: Karpfen (Vever)	201
110.	Kunisada: Geister (Dresden)	203
111.	Kuniyoshi: Der Priester Nichiren (Vever)	205
112.	Hiroshige: Reisende im Schnee (Dresden)	207
113.	Hiroshige: Wildgänse (Vever)	208
114.	Hiroshige: Der Windstoß (Dresden)	211

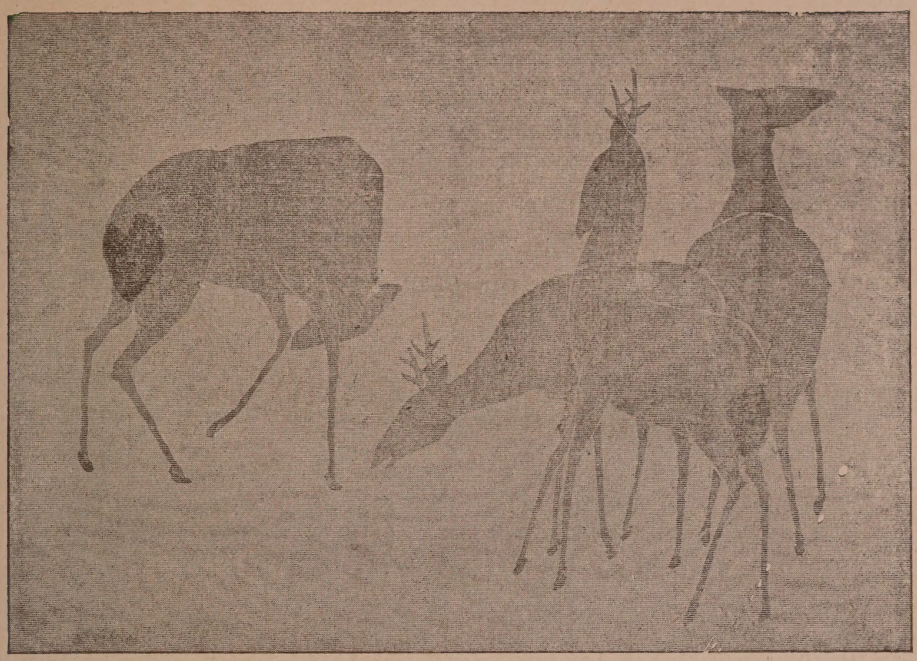


Abb. 1. Korin: Rehe. Nachbildung einer Zeichnung. Ehemalige Samml. Gillot, Paris.

ERSTES KAPITEL

ALLGEMEINES

1 (Charakter der japanischen Malerei) — 2 (Technisches) — 3 (Die Erschliessung Japans)

I (Charakter der japanischen Malerei.) Die japanische Malerei, gleich ihrer Aeltermutter der chinesischen, unterscheidet sich dadurch von der neueren europäischen Malerei, dass sie auf alle Mittel der unmittelbaren Täuschung verzichtet, keine Körperhaftigkeit kennt, sondern sich mit der dekorativen Flächenwirkung begnügt, dabei aber kraft der außerordentlich entwickelten Beobachtungsgabe der Japaner in ungewöhnlich hohem Grade den Schein der Lebendigkeit zu erwecken vermag.[1]

Der Raum bildet bei ihnen keine fortlaufende Vertiefung, ist, wenigstens in der Blütezeit ihrer Kunst, wenn er überhaupt dargestellt wird, nicht den Gesetzen einer strengen Perspektive unterworfen, sondern wird durch eine

[1] Vergl. Madsen, S. 12 ff.; Brinckmann I, 174—181.

Reihe von Kulissen nur angedeutet. Die Menschen und Gegenstände, die sich in ihm befinden, haben keine Rundung und werfen keinen Schatten; der chinesischen Lehre zufolge ist der Schlagschatten etwas Zufälliges, das gar nicht dargestellt zu werden verdient. Weder werfen die Gegenstände in der Form von Glanzlichtern das Sonnenlicht zurück, noch spiegeln sie andere in der Nähe befindliche Gegenstände wieder; am auffälligsten tritt dies am Wasser hervor, das weder Spiegelung noch Glanzlichter zeigt. Von einer einheitlichen, die Farben nach einer bestimmten Richtung hin ändernden Beleuchtung, einem Helldunkel, kann daher auch weder bei Innen- noch Aussendarstellungen die Rede sein. Dabei sind die Körperverhältnisse der Gestalten meist ganz willkürlich, teils infolge fehlender Achtsamkeit, teils infolge bewusster Absicht.

Die Unbeweglichkeit der Gesichter erklärt sich aus den besonderen Anstandsbegriffen der Japaner, die den Ausdruck eines stets gleichmütigen Ernstes zur Pflicht machen und dazu führen, dass bei den Frauen die Augenbrauen rasiert, die Lippen blaurot (mit Beni) bemalt werden, das Gesicht aber, wie in Europa übrigens auch, dick mit Puder belegt wird. Aber auch die Körper erscheinen meist in dem Zustande einer an Erstarrung grenzenden Ruhe; ein leichter Schwung, dem die lose herabhängenden Gewänder willig folgen, eine kaum bemerkbare Beugung müssen genügen, um den Charakter der dargestellten Person, die Regungen ihres Seelenlebens zum Ausdruck zu bringen; der Austausch der Gefühle führt auch im Leben zu keiner Berührung der Körper: der Händedruck ist ganz unbekannt, der Kuss nicht üblich; man pflegt nicht Arm in Arm zu gehen. Selbst die Tänze bieten nur selten Gelegenheit zu lebhafteren Bewegungen: meist beschränken sie sich auf die Pantomime, die durch die Stellung des Körpers, durch die Bewegung der Beine und Hände, namentlich aber durch den Blick die auszudrückenden Gefühle anzudeuten sucht. Zu Verkürzungen und Überschneidungen ist daher wenig Gelegenheit geboten.

Seit dem Ende des 18. Jahrhunderts haben freilich einige Künstler angefangen, diese Regeln zu durchbrechen, haben versucht, die von den Europäern erlernte Perspektive anzuwenden, der Landschaft mehr Tiefe und Zusammenhang zu geben, den Ausdruck der Gestalten zu steigern, wie übrigens auch schon einige Künstler der vorhergehenden Zeit, die Buchillustratoren Moronobu, Sukenobu, Shigemasa, sehr bewegte und lebendige Darstellungen geschaffen hatten: an gewissen bezeichnenden Eigentümlichkeiten, wie namentlich dem Fehlen der Schlagschatten sowie der Modellierung,

Abb. 2. Moronobu: Zwei Hofdamen, rechts eine alte, links eine junge.
Buchillustration. Sammlung Gillot, Paris.

haben sie aber alle festgehalten, so dass der grundsätzliche Gegensatz gegen die neuere europäische Kunst bei der ganzen japanischen Kunst, selbst bis in die jüngste Vergangenheit hinein, bestehen bleibt.

Um dieser Eigenart der ostasiatischen Kunst gerecht werden zu können, müssen wir uns in Gedanken in solche Zeiten zurückversetzen, die ähnlichen dekorativen Zielen im Gegensatz zu den jetzt herrschenden naturalistischen nachgegangen sind. In der ägyptischen, in der griechischen Kunst, bis zu der Entdeckung der Perspektive in Italien und der Erfindung der Ölmalerei in Flandern am Anfang des 15. Jahrhunderts treffen wir ganz ähnliche Bestrebungen an. In all diesen Perioden ist die Malerei durchaus konventionell gewesen, hat sich mit gewissen mehr oder weniger feststehenden, nur langsam sich wandelnden Typen begnügt; mit Hilfe eines sorgfältig durchgebildeten Umrisses, wohl abgewogener Massen von Hell und Dunkel und einer harmonischen Farbenverteilung hat sie aber dekorative und somit monumentale Wirkungen zu erzielen gewusst und gleichzeitig ihre Darstellungen mit einem je nach dem Gegenstande wechselnden Inhalt von Kraft, Anmut oder Erhabenheit erfüllt. Wird hierbei eine Nachahmung der Natur, also eine volle Täuschung, eine Illusion, weder erstrebt noch erreicht, so steht für uns eine solche Kunst doch mindestens ebenso hoch da, wie die der realistischen Periode, in der wir selbst leben; ja wir sehen, dass die grössten Künstler dieser Neuzeit ein Raphael, ein Michelangelo, ein Leonardo, wenn sie an die höchsten Aufgaben der raumschmückenden Kunst sich zu wagen hatten, um der Grösse, Klarheit und Eindrucksfähigkeit ihrer Schöpfungen willen vieles von der ihnen erreichbaren Naturwahrheit aufgaben und somit wiederum dem einfacheren Ideal der Vergangenheit sich näherten, ohne freilich vollkommen die gleiche Wirkung erreichen zu können wie die Alten.

Man hat die Eigenart der ostasiatischen Malerei aus technischen, in der Natur des Landes wurzelnden Gründen erklären wollen: aus der leichten Bauart der Häuser, die klein seien und keine festen Wände böten, auf denen sich eine wahrhaft monumentale Malerei habe entwickeln können; aus dem Gebrauch so einfacher Malmittel wie der Wasserfarben und der Tusche; aus der Stellung, die der Maler den dortigen Lebensgewohnheiten gemäss beim Malen einnehme, indem er auf dem Boden hocke und den Malgrund horizontal vor sich ausgebreitet habe, so dass er selbst sein Gemälde gleichsam aus der Vogelschau sehe und bei den dort vielfach üblichen langen Rollen, ebenso wie auch der Beschauer, der die Bilder in der gleichen Stellung betrachte, keinen Überblick über das Ganze gewinnen könne. — Richtig ist, dass die

Ölmalerei, welche leicht gleichwie in Europa eine Umwälzung hätte herbeiführen können, den Ostasiaten unbekannt geblieben ist. Hätte der vulkanische, von regelmässig wiederkehrenden Erdbeben durchzitterte Boden die Errichtung fester Mauerwände nicht verhindert, so würde die Malerei in Japan vermutlich eine reichere Entwickelung erlebt haben. Ihr allgemeiner Charakter, die Richtung ihres Strebens aber wären, wie aus der Ähnlichkeit mit der früheren Entwickelung in Europa und dessen angrenzenden Ländern ersichtlich ist, doch die gleichen geblieben. Eigentümlichkeiten des Landes und besondere Lebensgewohnheiten erzeugen wohl lokale Verschiedenheiten, können aber eine Kunst nicht in ihrem Wesen bestimmen; dieses ist in der Natur eines Volkes begründet, das sich seine Darstellungsmittel, seine Technik je nach den ihr eingeborenen Zielen selbst schafft, nicht aber umgekehrt durch solche Äusserlichkeiten in der Gesamtrichtung seiner Kunst bestimmt wird.

Die Naturnachahmung bildet für den Japaner nur ein Mittel zum Zweck, stellt jedoch keinen Selbstzweck dar; Virtuosität auf diesem Gebiet erregt nicht seine Bewunderung: sonst hätte er es, bei seiner aussergewöhnlichen Anlage zu scharfer Naturbeobachtung — man braucht nur an die Darstellungen von Vögeln, Fischen, Insekten und Blumen zu denken — darin viel weiter bringen können, als tatsächlich geschehen ist. Die Natur bietet für ihn nur das Material, woraus der Maler das schöpft, was er für die Verkörperung seiner persönlichen Ideale, seines besonderen Geschmackes braucht. Und mit diesen Elementen wird ganz willkürlich, nach freiem Belieben geschaltet. Denn die Malerei gilt, nach dem Vorbilde Chinas, nicht als eine Technik, als ein Handwerk, sondern ist durchaus der Kalligraphie gleichgestellt, die eine freie Kunst, eine Unterhaltung für vornehme, auf der Höhe der Bildung stehende Leute ist, wobei es weit mehr noch als auf die Kunst- und Fingerfertigkeit auf die Reinheit des Empfindens, die Erhabenheit der Ideen, die Gewähltheit des Geschmacks ankommt, kurz auf die individuelle Schöpferkraft. Diese Gleichstellung der Malerei mit der Kalligraphie erklärt nicht nur den dekorativen Charakter der japanischen Kunst, deren weitgehende Stilisierung, die grosse Bedeutung, die dem Gleichgewicht der dunklen und hellen Massen in ihr zukommt, die Unterordnung der Farbe unter die dekorativen Zwecke, sondern auch die ausserordentliche Freiheit, die die japanische Kunst sich trotz eines so formalistischen Strebens stets bewahrt hat. Denn das Wesen der Kalligraphie besteht nach chinesischen Begriffen nicht etwa in der Sauberkeit und Gleichmässigkeit der Durchführung, die leicht zu Erstarrung führen könnten, sondern vornehmlich darin, dass man

das, was man auszudrücken hat, in möglichster Vollkommenheit, dabei aber mit dem geringsten Aufwand von Mitteln darstellt. Es handelt sich hierbei somit um ein Spiel, wie es allen rhythmischen Künsten, der Poesie, der Musik, der Baukunst, zu Grunde liegt. Der Japaner nimmt davon Abstand, alles zu sagen, was er zu sagen hat, die Gestalten vollkommen greifbar durchzubilden, die Fläche nach ihrer Breite und Tiefe auszufüllen, die Massen durch Teilung und symmetrische Wiederholung zu gliedern: das alles würde ihn von seinem Ziel entfernen und ihn in seiner freien Phantasietätigkeit beengen. Sein ganzes Streben geht dahin, sich auf das für seinen Zweck Wesentliche zu beschränken, die Naturformen in der vollen Freiheit und Mannigfaltigkeit ihres Wachstums zu verwenden, die Umrisslinien so einfach und ausdrucksvoll wie möglich zu bilden — in der S-Linie glaubt Madsen die Schönheitsnorm der Japaner zu erkennen — und in der Wahl der Farben seinem Geschmack einen möglichst persönlichen Ausdruck zu geben. Bei der Einfachheit der Gegenstände und der geschickten Art, wie die fehlenden realistischen Darstellungsmittel durch besondere Kunstgriffe der Farbenzusammenstellung und der Behandlungsweise ersetzt werden, macht sich das Konventionelle dieser nur andeutenden Kunst weit weniger bemerklich als bei den Erzeugnissen solcher Völker, die noch auf einer niedrigen Stufe der Entwickelung stehen.

Wie hier eine bewusste Absicht herrscht, zeigen die Aussprüche zweier Japaner, die dem nationalen Empfinden Ausdruck geben. Der eine, Shuzan, äusserte im Jahre 1777 (siehe Anderson, Pictorial Arts): „Unter den Malereien giebt es eine Art, die naturalistisch genannt wird und bei der es für angemessen gilt, die Blumen, Gräser, Fische, Insekten u. s. w. genau der Natur gleich zu gestalten. Dies ist ein besonderer Stil und gewiss nicht zu verachten; aber da er nur danach strebt, die Formen der Dinge zu zeigen, unter Nichtbeachtung der Regeln der Kunst, so ist er doch nur ein Gemeinplatz und kann auf guten Geschmack keinen Anspruch erheben. In alter Zeit wurde in den Gemälden das Studium der Kunst des Umrissmalens und der Gesetze des Geschmacks hochgehalten, ohne peinliche Nachahmung der Naturformen.“ Der andere, Matoori, der grösste Gelehrte und Schriftsteller des modernen Japans, sagt (Transactions XII, 226 f.): „Es herrschen jetzt eine Menge von Stilarten, die sich für Nachahmungen des Chinesischen ausgeben, und deren Vertreter ihre Ehre darein setzen, jeden Gegenstand in genauer Übereinstimmung mit der Natur zu malen. Das ist wohl, denke ich, die sogenannte realistische Kunst. Nun bezweifle ich nicht, dass der Grund-

satz an sich vortrefflich sei. Zugleich muss aber doch zwischen den Gegenständen der Wirklichkeit und ihrem malerischem Abbilde eine gewisse Verschiedenheit bestehen.“ Auf den Unterschied zwischen japanischer und chinesischer Auffassung näher eingehend, führt er dann aus, die Chinesen seien realistisch und hässlich, ihre Landschaften seien nicht gut angeordnet, skizzenhaft wo eine genaue Durchführung nötig sei, mit Einzelheiten aber überladen wo eine skizzenhafte Behandlung besser gethan hätte. Ihre Vögel und Insekten sähen nicht danach aus, als ob sie flögen oder kröchen. Bei Blättern und Bäumen machten sie keine Umrisse; denn da es in der Wirklichkeit keine solche Scheidelinie zwischen dem Gegenstande und seinem Untergrund gebe, so werden sie wohl, wie er annimmt, durch das Fortlassen dieser Linien die Natur nachzuahmen suchen. Er aber müsse durchaus für den japanischen Konventionalismus eintreten.

Auf das eigentliche Wesen des japanischen Geschmacks einzugehen ist hier nicht der Ort, da solches in voller Schärfe nur in den der Holzschnittära, also dem 18. Jahrhundert, vorhergehenden grossen Blüteperioden der Malerei zu Tage tritt. Für die Würdigung der Kunst des 18. Jahrhunderts, die allein Einfluss auf die jüngste Entwickelung der europäischen Kunst und Bedeutung für die Ausbildung unseres Geschmacks gewonnen hat, wenngleich diese letzte Erscheinungsform der japanischen Kunst nur eine wenn auch eigenartige so doch schon abgeschwächte Nachblüte darstellt, genügt es, allein die formalen Eigenschaften ins Auge zu fassen: die dekorative Gestaltung und die impressionistische Auffassung.

Hier waren die Elemente vorgebildet, die in Europa im Verlauf einer jahrhundertelangen auf den Realismus gerichteten Entwickelung fast ganz verloren gegangen waren. Aus dem öden Einerlei eines künstlich gemischten Gesamttons konnte nur die Rückkehr zu den frischen, stets leuchtenden Farben der Natur, aus der Charakterlosigkeit der mit dem Auge des Photographen erfassten Umrissbilder der Gestalten nur die Rückkehr zu einer durch dekorative Gesichtspunkte bestimmten Kompositionsweise erretten. Nach beiden Richtungen ging das Streben der Bahnbrecher wie Manet, Degas, Böcklin und ihrer Nachfolger. Der japanische Holzschnitt vermochte aber nur beschränkte Dienste zu leisten, ja konnte sogar auf ganz falsche Bahnen führen, so lange die europäische Kunst sich noch im Zustande der Vorbereitung und des Lernens befand. Jetzt dagegen, wo allmählich Klarheit über die zu verfolgenden Ziele sich angebahnt hat, kommt auch für ihn die Zeit heran, wo er als wegweisendes Vorbild dienen kann und nicht mehr

Gefahr läuft, bloss wegen der eigentümlichen Grazie und Raffiniertheit seiner Darstellungen bewundert zu werden, die von einer ebenso weitgehenden Erkrankung Japans im 18. Jahrhundert Zeugnis ablegen, wie eine solche zu gleicher Zeit in Europa wahrgenommen werden konnte.

Abb. 3. Moronobu: Ballspiel. Aus dem letzten Bande mit Farbe gehöht.

Das auszeichnende Moment der japanischen Kunst bildet der Umstand, dass ganz konventionelle Formen mit einem stets wieder neu aus der Natur geschöpften Inhalt ausgefüllt werden. Die ohne Japans Einfluss gar nicht denkbare Entwickelung der europäischen Affiche stellte nur den ersten Schritt zu einer Erneuerung unserer gesamten Malerei, vor allem der Monumentalmalerei, dar. Was wir erstreben, das war dort seit Jahrhunderten vorbereitet. Und handelt es sich auch um ganz andere Bedingungen, um ganz andere Bedürfnisse, um eine ganz andere Rasse, so steht uns doch die Kunst der Japaner weit näher als diejenige Kunst der eigenen Vergangenheit, mit der wir, so sehr wir auch ihre Erzeugnisse bewundern, jeden Zusammenhang verloren haben. Von der japanischen Kunst ist der Schritt zu der echten griechischen, die doch stets unser Ideal bleiben wird, weit näher, als von der romantischen, die noch immer die Herrschaft bei uns führen möchte.

2 (Technisches.) Bei der Betrachtung der Bedeutung, die der Holzschnitt in dem Leben des Japaners hat, muss man scharf unterscheiden zwischen den Erzeugnissen der um 1840 beginnenden Verfallzeit und denen der vorhergehenden anderthalb Jahrhunderte. Die neueren Erzeugnisse dienen, ähnlich wie unsere Bilderbogen, dem Unterhaltungsbedürfnis der

des dreibändigen Werkes Yamato óyosei von 1682. Leicht Samml. Bing, Paris.

breitesten Volksschichten; die älteren dagegen nahmen zumeist, ähnlich den Holzschnitten und Kupferstichen der europäischen Renaissancezeit, eine Mittelstellung zwischen den Werken der Malerei und den volkstümlichen Illustrationen ein. Hier wie in Europa lieferten vollgültige Maler, die daneben entweder ihren eigentlichen Beruf weiterbetrieben oder wenigstens vollkommen dazu befähigt waren, die Vorlagen für den Holzschnitt; handelte es sich dabei um gewöhnliche Illustrationszwecke, so wurde häufig nur eine geringe Sorgfalt auf die Herstellung verwendet, die Holzschnitte waren dann meist einfach in schwarz gehalten; bei den Buntdrucken aber, sei es den in Buchform, sei es den als Einzelblätter veröffentlichten, bestrebten sich die Künstler, ihr Bestes zu leisten. Wäre diesen Werken nicht bereits zur Zeit ihres Erscheinens ein beträchtlicher Wert beigelegt worden, so hätten sich nicht verhältnismässig so viele gute Abdrücke aus alter Zeit bis auf die unsrige erhalten.

Gerade um darzutun, dass die Holzschnitte, gleichwie in Europa, nicht einen Ersatz für Gemälde bilden wollten, sondern aus der Buchillustration hervorgewachsen sind, ist es nötig, mit einigen Worten anzugeben, wie verschieden von der der Holzschnitte die Erscheinungsform der japanischen Malereien ist. Während die Holzschnitte der guten Zeit sich meist einem grösseren oder kleineren Quartformat nähern, sind die Gemälde gewöhnlich, dem chinesischen Vorbilde folgend, entweder als lang herabfallende Streifen — Kakemonos — oder als in horizontaler Richtung sich entwickelnde Rollen — Makimonos — behandelt. Bei dem Kakemono, dem eigentlichen Gemälde der Ostasiaten, wird die Darstellung gewöhnlich durch eine Ein-

fassung von kostbarem Brokatstoff eingerahmt. An die Wand gehängt, und zwar stets im Tokonoma, der Nische, die gewöhnlich auch das Räuchergefäss, die Blumenvase und den Leuchter aufnimmt, wird meist nur ein solches Bild, höchstens deren drei. Von Zeit zu Zeit wird es gewechselt, bei Freundesbesuchen, beim Empfang eines vornehmen Fremden wird ein möglichst kostbares, durch sein Alter ehrwürdiges Stück ausgewählt. Die langen horizontalen Rollen, die Makimonos, die oft bis zu 10 Meter und mehr messen, werden dagegen gewöhnlich auf dem Fussboden ausgebreitet betrachtet; sie bildeten ursprünglich das handschriftlich abgefasste Buch des Japaners und des Chinesen; dann gesellten sich Malereien zu der Schrift, nahmen einen immer breiteren Raum ein und verdrängten endlich die Schrift ganz. Während der Blütezeit der nationaljapanischen Kunst, als das Ritterwesen in vollem Glanz erstrahlte und der kaiserliche Hof seine höchste Pracht entfaltete, war diese Form die bevorzugte. — Alle diese Malereien waren in Wasserfarben ausgeführt und wurden gerollt in einem besonderen Gebäude nahe dem Wohnhause, das zugleich als Bibliothek diente, aufbewahrt. Eine weitere Verwendung fand die Malerei an Wandschirmen, auf Fächern, in Albums u. s. w.[2]

Zum Verständnis der Eigenart des japanischen Buches möge dienen, dass es sich schon insofern von dem europäischen unterscheidet, als es weit anspruchsloser auftritt, meist in Form von dünnen Heften, die mit einem schlichten, biegsamen Deckel versehen sind, in einem dem Quart sich nähernden Oktav oder in einem Folio mittlerer Grösse. Die Blätter, gleich im Format des Buches geschnitten, werden nur einmal gebrochen, nur auf einer Seite bedruckt und dann, mit dem Falz nach aussen, zusammengeheftet. Die nach unseren Begriffen letzte Seite ist im japanischen Buche die erste; die Schrift läuft, von der oberen rechten Ecke anfangend, in senkrechten Zeilen, die nach links hin sich fortsetzen, herab. Die Bilder, wenn sie im Querformat gehalten sind, setzen sich über zwei einander gegenüber liegende Seiten fort und bewahren, trotzdem eine jede ihrer beiden Hälften rundum von einer Linieneinfassung umgeben ist, dank der zweckmässigen Heftung ihren ausreichenden Zusammenhang. Brinckmann macht darauf aufmerksam, dass die Japaner nie der Unsitte gefrönt haben, gleich so manchen neueren europäischen Druckern, Bilder in Breitformat aufrecht ins Buch einzufügen.[3]

---

[2] Vergl. Madsen S. 7 f.
[3] Brinckmann I, 222—225.

Die Herstellung der Holzschnitte bietet mit der früher in Europa üblichen viel Ähnlichkeit, denn die Zeichnung wird in beiden Fällen auf dem Holzblock ausgespart, so dass sie erhaben stehen bleibt, während die jetzt herrschende neuere Art den Holzschnitt wie den Kupferstich behandelt, also mit vertieft eingeschnittenen Linien. Eine wesentliche Verschiedenheit dagegen besteht darin, dass die Japaner ihre Zeichnung nie auf dem Holzblock selbst ausführen, wie das in Europa früher allgemein üblich gewesen ist, sondern sich dazu stets eines dünnen oder durchsichtig gemachten Papiers bedienen, das dann mit der Bildfläche nach unten auf den Holzblock aufgeklebt wird und so die Vorzeichnung für den Holzschneider bildet.

Man hat viel darüber gestritten, ob die grossen Meister des Holzschnitts in Europa, ein Dürer, ein Holbein, ein Cranach, ihre Kompositionen auch selbst geschnitten haben; jetzt hat man sich wohl ziemlich allgemein dahin geeinigt, dass sie dies in der Regel nicht getan haben. Wohl haben späterhin einzelne Künstler, wie z. B. Livens in den Niederlanden und Gubitz, der Erneuerer des Holzschnitts in Deutschland, die Kunst des Holzschneidens selbst ausgeübt, sind also, wie man es mit dem Fachausdruck bezeichnet, Peintres-Graveurs gewesen: aber sie bildeten nur Ausnahmen. Aus Japan ist überhaupt von keinem Künstler bekannt, dass er sich selbst mit dem Schneiden befasst habe; die dortigen Künstler begnügten sich mit der Beaufsichtigung und Anleitung des Holzschneiders, fanden in diesem aber auch einen so geschickten, willigen und verständnisvollen Ausführer ihrer Absichten, dass sie ihm getrost die technische Seite des Werkes überlassen konnten.

Bei der Wichtigkeit, die die Zeichnung für das endgültige Aussehen eines solchen Blattes hat, ist es nötig, bei ihr etwas länger zu verweilen. Der Künstler trägt sie nicht wie in Europa mittels der Feder oder des Stiftes sondern mittels des Pinsels auf das Papier auf, sei es in äußerst feinem und bestimmtem Umriss, der dann nach Bedarf mit Farbe ausgefüllt wird, oder in breiten Massen, die weiter keine besondere Umrisslinie erhalten, sondern im Gegenteil von der grössten malerischen Freiheit zeugen.[4] Ein Blatt braucht nicht durchgehends in der einen oder der anderen dieser beiden Arten ausgeführt zu sein, sondern zu den bestimmten Umrissen der Hauptdarstellung können als Massen behandelte Teile hinzutreten, wie dies beim Baumlaub, bei dem landschaftlichen Hintergrunde, bei dem Muster der Gewänder sogar

[4] Der Pinsel wird beim Zeichnen und Schreiben steil zwischen dem Zeige- und Mittelfinger gehalten; der ganze Arm, nicht aber das Handgelenk wird bewegt. Da Tusche nicht radiert werden kann, sieht sich der Künstler zu grösster Sorgfalt und Bestimmtheit genötigt.

ziemlich als Regel geschieht. Die auf den festen Umriss gegründete Behandlungsweise ist die altüberlieferte und von den Anfängen der Malerei an herrschende; die malerische Art eine Eigentümlichkeit der seit dem 16. Jahrhundert ausgebildeten volkstümlichen Darstellungsweise. Ist auch die tuschende, vertreibende Manier der Chinesen von manchen Japanern, ja von ganzen Schulen der früheren Jahrhunderte aufgenommen worden, so hat sie erklärlicherweise in der dafür nicht verwendbaren Holzschnitttechnik keine Berücksichtigung gefunden. Da eine Angabe der körperhaften Rundung in der japanischen Kunst überhaupt nicht vorkommt, so bot sich auch beim Zeichnen für den Holzschnitt keine Gelegenheit, den hierfür wie geschaffenen Pinsel in dieser Richtung zu verwenden. Der Japaner kommt auch gar nicht in die Versuchung, das Relief gleich dem Europäer durch parallele Strichlagen und weiterhin durch Kreuzlagen — was doch, wie Brinckmann richtig hervorhebt, gleichfalls eine durchaus konventionelle Behandlungsweise darstellt — auszudrücken; nur bildet nicht etwa, wie Brinckmann annimmt, die Verwendung des Pinsels statt eines harten Zeichenmittels den Grund für diesen Umstand — denn dass der Japaner mittels des Pinsels noch weit schärfere und gleichmässigere Striche zu ziehen vermag, als der Europäer mit seinen Darstellungsmitteln, beweist er zur Genüge durch die vollkommen reine Führung seiner Umrisslinien —, sondern es fehlt dem Japaner jede Veranlassung zu einer solchen strichmässigen Behandlungsweise. Die zweckmässige Verteilung und Gruppierung der Farbenflächen, namentlich das Verhältnis der dunklen, vielfach ungebrochen schwarzen Stellen zu den hellen, bilden für ihn, neben der ausdrucksvollen Umrisszeichnung, das Hauptziel seines auf die dekorative Gesamtwirkung gerichteten Strebens. Strichlagen benutzt er, wie Brinckmann weiter ausführt, nur dort, wo sie aus der Natur des dargestellten Gegenstandes folgen, bei der Mähne eines Pferdes, dem Fell eines Tigers, dem Schweif eines Pfauen, der Rinde eines Baumstamms. Gilt es, die innere Modellierung eines als schwarze Masse behandelten Gegenstandes wiederzugeben, so geschieht solches mittels weisser Linien, die in dem Schwarz ausgespart werden.

Ist so die Zeichnung auf das dünne, besonders feste Papier aufgetragen, das je nach Bedarf durch feuchtes Abreiben oder durch leichtes Anfeuchten mit Öl durchsichtiger gemacht wird, so wird sie, wie bereits angegeben, mit der Bildfläche auf den Holzstock aufgeklebt, macht also jede Rücksichtnahme darauf, ob der Abdruck auch links und rechts stets an der richtigen Stelle zeige, unnötig. Der Holzstock, meist aus einer Art sehr harten Kirsch- auch

Buchsbaumholzes bestehend, ist stets als Langholz, also in der Richtung der Faser, nicht wie in Europa als Querholz geschnitten. Das Schneiden der Zeichnung erfolgt in der Weise, dass zuerst mit einem Messer die beiden Ränder der Umrisslinien nachgezogen werden und dann alles überflüssige Holzwerk mit verschieden geformten Meisseln — früher geschah auch dies mit dem Messer — derartig entfernt wird, dass nur die Zeichnung allein erhaben stehen bleibt. Nach Abwaschung der noch anklebenden Papierteilchen ist die Platte dann zum Druck fertig. Der Druck wird stets entweder mit der Hand oder, wie in Europa in älterer Zeit, mit dem Reiber ausgeführt. Darauf beruht dessen Klarheit und Schönheit sowie die erstaunliche Anpassung an die Absichten des einzelnen Künstlers. Besondere Sorgfalt wird der Auswahl des Papieres gewidmet, je nachdem es die Farbe in stärkerem oder geringerem Grade aufsaugen soll. Vor dem Druck wird es leicht angefeuchtet. Bei besonders schönen alten Drucken ist es dick und von lockerer Zusammensetzung, so dass die Striche sich tief eindrücken; sein Ton ist elfenbeinen, seine Oberfläche glatt. Ist die mit etwas Reisbrei angemachte Druckerfarbe, stets Wasser- nicht Ölfarbe, sorgsam mit der Bürste auf den Block aufgetragen, so wird das Blatt Papier auf den Block gelegt und nun mit der Hand oder dem Reiber von der Rückseite aus berieben. Je nachdem die Farbe abgetönt, je nachdem sie mit mehr oder weniger Wasser versetzt wird, je stärker oder schwächer der Druck ist, lassen sich so die verschiedenartigsten Wirkungen erzielen.[5]

Handelt es sich um Buntdrucke, so zeichnet der Künstler auf so viel Abdrücke des Umrissstocks, als er Farbplatten zu verwenden gedenkt, je die in einer und derselben Farbe gehaltenen Teile hinein, die dann auf ebensoviel Platten nachgeschnitten werden, meist je eine auf jeder Seite des Holzstocks, bisweilen aber auch mehrere nebeneinander. Dem Umstande, dass es mit Rücksicht auf die Kosten darauf ankam, die reichste Wirkung mit der geringsten Zahl von Platten zu erreichen, ist wohl die ausserordentliche Entwickelung gerade dieses Kunstzweiges zuzuschreiben; denn jeder Künstler sah sich, namentlich in der Zeit unmittelbar nach Harunobus Schaffung des eigentlichen, in der Zahl der Platten unbegrenzten Buntdrucks im Jahre 1765, veranlasst, auf stets neue Auskunftsmittel bedacht zu sein, um, sei es durch teilweisen Übereinanderdruck verschieden gefärbter Platten, sei es durch besondere, die Nachbarfarben modifizierende Farbenzusammenstellungen und

[5] Tokuno, Jap. Wood-Cutting, 1894; Anderson, Jap. Wood Engr. S. 62 ff. (beide mit Abbildungen der Instrumente). — Siehe auch bei Régamey, Jap. prat.

Ähnliches, die Zahl der nötigen Platten nach Möglichkeit einzuschränken. Es trifft übrigens gar nicht immer zu, dass ein Blatt gerade von so viel Platten gedruckt sein muss, als es Farben zeigt: denn wie der Drucker — und darin besteht gerade ein Hauptteil seiner Kunst — die Farben auf einzelnen Teilen der Platte durch Wegwischen abschwächen und durch Hinzufügen verstärken kann, so dass er abgestufte Töne erhält, so kann er auch eine Farbe allmählich in die andere übergehen lassen und sei es gleichzeitig, sei es hintereinander verschiedene Stellen der Platte mit ganz verschiedenen Farben versehen. In der besten Zeit kommt der japanische Künstler in der Regel mit fünf bis sieben Farben aus; bei den auf besonderen Prunk ausgehenden Surimonos (s. weiter), namentlich aus dem Anfange unseres Jahrhunderts, steigt diese Zahl aber leicht bis zu zwanzig, ja dreissig.

Abb. 4. Schule Moronobus: Kurtisane in Kleid, das mit Raben gemustert ist, sitzend. Rechts ihr Name, oben ihr Wappen. Mit etwas Grün koloriert
Samml. Vever, Paris.

Das Aufeinanderpassen der verschiedenen Farbenplatten wird dadurch gesichert, dass auf der Umrissplatte ein Winkel ⌟ rechts unten und in der gleichen Linie links ein Strich — ausgeschnitten wird. Diese beiden Zeichen werden auf allen weiteren Platten an der gleichen Stelle ausgeschnitten, und beim Drucken werden die Blätter so aufgelegt, dass ihr Unterrand und ihre rechte Vorderseite genau an diese Zeichen stossen. Mit diesen einfachen Hilfsmitteln wird eine nur selten versagende Genauigkeit des Überdrucks erreicht.

Von den Farben der guten alten Abdrücke kann man sich aus der blossen Kenntnis moderner Drucke, in denen das Anilinrot und -blau vorherrschen, gar keine Vorstellung machen.[6] Unter den roten Farben ragen ein aus Pflanzensaft gewonnenes bläuliches Rot, beni genannt, und ein leicht zum Schwarzwerden neigendes Bleioxyd von Ziegelfarbe, tan genannt, hervor; ferner das chinesische Cochenilrot. Das Gelb ist meist eine helle Ockerfarbe; roter Ocker kam erst später hinzu. Blau ist entweder Kupferkarbonat oder Indigo; Grün ursprünglich hell, erst später dunkel. Mitteltöne wie Grau, kaltes Braun, Olivenfarbe stellten sich mit der Zeit ein. Von jeher und bis in die Neuzeit hinein spielte das Schwarz, das gern in breiten Massen angewendet wurde, anfangs einen Stich ins Graue hatte, dann aber zu voller, glänzender Tiefe gesteigert wurde, eine grosse Rolle. Der Fleischton wird, wenn überhaupt, kaum merklich angegeben; bei kostbaren Drucken, namentlich aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts, wird er häufig dadurch hervorgehoben, dass der weisse Grund, von dem er sich abhebt, mit einem feinen Perlmutterpulver, mika genannt, bestreut wird, das ein weiches Schimmern erzeugt.

Eine besondere Art des Farbenholzschnitts bilden die Drucke, worin die zweite Platte nur dazu verwendet wird, um einen grauen Mittelton zu schaffen. Dazu gesellt sich häufig eine dritte Platte für den Fleischton. Diese sehr zart wirkende Art des Zwei- oder Dreiplattendrucks wird namentlich für Faksimiles von Zeichnungen, wie z. B. solchen Hokusais, verwendet. Mit breitem Pinsel in wenigen Farben flüssig hergestellte Skizzen, wie die Korins, Masayoshis u. a., werden ebenso, bisweilen mit Blau und Rot als zweiter und dritter Platte, wiedergegeben.[7]

Zur Erhöhung der Wirkung von Buntdrucken tragen auch die Trocken- (oder Blindplatten-) Pressungen bei, die auf eine letzte Platte geschnitten werden und Muster auf Gewändern und Stoffen, Einzelheiten in entfernten Teilen der Landschaft, die Wellenlinien des Wassers, bisweilen auch die Falten hellgetönter Gewänder zum Ausdruck bringen. Auf sorgfältig behandelten Blättern fehlen sie selten; zuerst soll Shigenaga, um 1730, sie angewendet haben.

Die Buntdrucke werden Nishikiye, d. h. Brokatgemälde genannt; die Einblattdrucke überhaupt heissen Ichimaiye. Als besondere Formen sind hier noch drei anzuführen. Erstens die Triptychen, aus drei eine zusammen-

[6] Tokuno S. 226 ff.; Anderson J. W. E., S. 67 f.
[7] Brinckmann S. 227.

hängende Komposition bildenden Folioblättern bestehend; auch Pentaptychen kommen vor. Zweitens die langen schmalen Streifen, die Fenollosa als Kakemonos bezeichnet. Die besten Meister haben sich verlockt gesehen, ihre Kräfte in dieser Gattung zu versuchen, die eigentlich nur für die Darstellung einer einzelnen Gestalt geschaffen zu sein scheint und auch diese scheinbar nur in einer sehr ruhigen Stellung zu zeigen vermag, mit glücklichstem Erfolge aber auch dazu verwendet worden ist, zwei, drei, ja mehr Gestalten, bald neben- bald übereinander, ruhig oder in lebhafter Bewegung wiederzugeben. Drittens die quadratischen Surimonos, die als Neujahrskarten der Kunstfreunde, aber auch als Glückwünsche bei anderen Gelegenheiten, als Ankündigungen u. s. f. dienten und mit einem ausserordentlichen Aufwande von Pracht, der sich in der Verwendung von Gold-, Silber- und verschiedenen Bronzetönen, reicher Färbung und Blindplattenpressung äusserte, hergestellt wurden.[8] Harunobu soll sie als der erste aufgebracht haben — gemeint sind wohl seine von 1765 datierten Farbendrucke; Hokusai und dessen Schüler Hokkei haben eine Reihe der schönsten angefertigt. Bekannt ist die Folge von sieben Blättern, die die sieben Glücksgötter in der Gestalt anmutiger, aufs reichste gekleideter Frauen zeigt, von Shuntei; diese selben sieben Glücksgötter werden auch gern dargestellt, wie sie in der Nacht vom zweiten auf den dritten Tag des Jahres auf ihrem Schiffe in den Hafen einlaufen. Brinckmann hat hervorgehoben, dass zwei Jahre durch ihre grosse Fruchtbarkeit an schön gedruckten Surimonos hervorragen: die Jahre 1804 und 1823. Jenes war das erste eines Cyklus der von China entlehnten Rechnung nach sechzigjährigen Cyklen und zwar das erste des 74. Cyklus, ein Jahr der „Ratte“ nach der abgekürzten Bezeichnung; dieses das zwanzigste desselben Cyklus, ein Jahr der „Ziege“. „Das Jahr 1804, auch sonst eine Zeit festlich glanzvoller Entfaltung des japanischen Lebens, sah viele und dem Stil wie der Ausführung nach die schönsten von Hokusais Surimonos entstehen. Im Jahre 1823 fanden Wettbewerbungen in der Schaffung schönster Neujahrsbilder statt; Künstlervereine und andere Gesellschaften, unter ihnen vorzugsweise die ‚Gesellschaft der Blumenhüte‘, suchten es einander in der Erfindung geistreicher und eleganter Surimonos zuvorzuthun und gaben den Künstlern Aufträge.“

3. (Die Erschliessung Japans.) Seit dem Staatsstreich von 1868 steht Japan den Europäern offen. Ja, der Eifer der Japaner selbst, sich die

[8] Brinckmann S. 291 f.

Errungenschaften der europäischen Kultur nutzbar zu machen, war so stark, dass sie anfangs das Gute mit dem Schlechten, Wissenschaft und Industrie wie Schleuderarbeit und Geschmacklosigkeit in wahlloser Hast mit übernahmen und sich verführen liessen, das Gute, das sie im Lande hatten, die nationale Kunst und die nationale Tracht, zu verachten. Besannen sie sich auch auffallend rasch auf das Törichte, das in solchem Beginnen liegt, so war doch immerhin die Zwischenzeit lang genug, um europäischen und amerikanischen Händlern und Sammlern zu ermöglichen, sich in den Besitz eines beträchtlichen Teiles der nationalen Kunstwerke, namentlich auch von Buntdrucken, zu setzen. Auf den so gebildeten Sammlungen beruht unsere Kenntnis dieses Kunstzweiges. Seitdem in den siebziger Jahren in Tokio, dem alten Yedo, das Museum für japanische Kunst gegründet worden ist und daselbst abgehaltene retrospektive Ausstellungen dem Japaner wieder die Augen für die Vorzüge seiner eigenen Kunst geöffnet haben, sind freilich die Preise der Kunstwerke so ungeheuer emporgegangen, dass kaum noch etwas besonders Wertvolles von dort ausgeführt werden kann.

Von der Zeit an, da im Jahre 1542 ein portugiesischer Seemann zuerst das Land berührte, ist das Dai Nippon, das „Reich der aufgehenden Sonne", mit seinen 3800 Inseln, das bereits Kolumbus gesucht hatte und an dessen Statt er Amerika fand, stets das Ziel der Sehnsucht, der Habgier, der Bewunderung der Europäer geblieben.[9] Noch jetzt sind die Reisenden, die von dort heimkehren, von Entzücken erfüllt über die Herrlichkeit der Landschaft, die Milde des Klimas, das in dem gemässigten Teil des Landes, in der Gegend von Yedo, kaum einen Monat mit Schnee und Eis kennt; ebenso bewundern sie die Geschicklichkeit und Arbeitsamkeit der Männer wie die Anmut und den Anstand der dortigen Frauen. Die ersten europäischen Ansiedler haben es freilich verstanden, sich gründlich verhasst zu machen. Die Jesuiten, die dort im 16. Jahrhundert landeten, knüpften Handelsbeziehungen an, führten Gewehre und Tabak ein und machten zahlreiche Proselyten. Als sie zu herrisch sich zu geberden begannen, lehnten die Eingeborenen sich gegen sie auf. 1597 führten die Holländer ihre erste Reise nach Ostindien aus. 1602 gründeten sie die Niederländisch-indische Kompagnie. Besonders von der Insel Destina aus wurden die Beziehungen der Europäer zu Japan unterhalten. Dann aber begann der Haß gegen die Fremden im Lande aufzuflammen. 1638 sollen 40000 Christen dort den Märtyrertod erlitten haben.

[9] Madsen S. 1—6.

Von 1641 ab blieb Japan nur noch den Holländern und den Chinesen geöffnet und zwar nur im Hafen von Nagasaki. Von dort aus wurden bestimmte Waren, namentlich Porzellan (besonders aus der Westprovinz Hizen, die den Hafen Nagasaki enthält), das massenhaft ausschliesslich für den Export nach gewünschten Mustern hergestellt wurde, verschifft: so brachten 1664 elf holländische Schiffe gegen 45 000 Stück solchen Porzellans nach Europa; auch Lackmöbel wurden viel im 17. Jahrhundert ausgeführt: Zutritt zum Lande erhielten aber die Europäer nicht.[10]

In der Mitte des 19. Jahrhunderts änderte sich dies nun von Grund aus. 1853 wurde mit den Vereinigten Staaten von Nordamerika ein Handelsvertrag abgeschlossen; dann folgten ebensolche mit England, Frankreich und Russland. 1860 ging die erste japanische Gesandtschaft nach Europa ab. 1890 erhielt das Land eine Verfassung.

Auf der Londoner Weltausstellung von 1862 wurden zum erstenmal die Holzschnitte allgemeiner bekannt. In demselben Jahre auch kamen über den Havre die ersten Buntdrucke nach Paris. Die dort lebenden Maler wie Stevens, Whistler, Diaz, Fortuny, Legros richteten sofort ihre Aufmerksamkeit darauf.[11] Manet, Tissot, Fantin Latour, Degas, Carolus Duran, Monet folgten. Man begann die Blätter zu sammeln. Die Radierer Bracquemond und Jacquemart, Solon von der Porzellanmanufaktur in Sèvres wurden die eifrigsten Verfechter der neu entdeckten Kunstweise. Reisende wie Cernuschi, Duret, Guimet, Régamey kehrten von Japan zurück und begannen das Lob des Landes und seiner Kunst zu singen. Die Schriftsteller Goncourt, Champfleury, Burty, Zola, der Verleger Charpentier, die Industriellen Barbedienne, Christophle, Falize schlossen sich der Bewegung an. Villot, der ehemalige Konservator der Gemälde im Louvre, legte als einer der ersten eine Sammlung japanischer Holzschnitte an. So war denn der Boden vollständig vorbereitet, um auf der Pariser Weltausstellung von 1867 der japanischen Kunst einen durchschlagenden Erfolg zu sichern. Bald darauf traten die dortigen Freunde Japans zu einer Société du Jinglar zusammen, die sich allmonatlich zu einem Mittagsmahl in Sèvres versammelte.

Seit der Umwälzung von 1868, die die Verlegung der Residenz des Mikados (des Kaisers) von Kioto, der alten in der Mitte des Landes gelegenen Hauptstadt, nach Tokio (bis dahin Yedo genannt, an der Südküste), dem ehemaligen Sitz der Shoguns (der regierenden Feldherren), sowie die

[10] O. Münsterberg, Japans auswärtiger Handel von 1542—1854, Stuttgart 1896 (Kap. V).

[11] E. Chesneau, Le Japon à Paris (Gazette des Beaux-Arts II. pér. t. 18 (1878) S. 385 und 841 ff.).

Abb. 5. Chincho: Schauspieler (dessen Name links) als junger Mann. In Gelb und Braun koloriert. Mittelgross. Samml. Gillot, Paris.

allmähliche Beseitigung der Lehnsfürsten zur Folge hatte, war Japan und damit seine Kunst völlig den Europäern geöffnet. Die Wiener Weltausstellung von 1873 sowie die Pariser von 1878, die durch Wakai, einen gründlichen Kenner der Kunst seines Landes, angeordnet worden war, trugen dann wesentlich zur weiteren Erkenntnis japanischer Kunst bei.

In Japan selbst wurde erst um die Mitte der siebziger Jahre ein Museum in Tokio gegründet, um die Erzeugnisse der alten Kunst zu sammeln. Der erste Direktor war Yamataka. Als um die Mitte der achtziger Jahre ein weiteres Museum in Nara gegründet wurde, vertauschte Yamataka die Direktion des Museums von Tokio, die dem ehemaligen Generaldirektor für Kunst und Wissenschaft, dem späteren Vicomte Kuki zufiel, mit der von Nara. Und als im Jahre 1895 auch in der alten, nahe von Nara gelegenen Residenzstadt Kioto ein Museum gegründet wurde, übernahm Yamataka zu der Direktion des Museums von Nara auch die von Kioto.

Die wichtigsten Sammlungen, die in Europa entstanden, sind die folgenden.[12] Siebold brachte seine, nunmehr in Leyden bewahrte Sammlung von etwa 800 Malereien (Kakemonos) 1830 mit. — Auf der Londoner Ausstellung von 1862 stellte Sir Rutherford Alcock seine Sammlung von Holzschnitten aus, über die John Leighton am 1. Mai 1863 in der Royal Institution einen Vortrag hielt; doch scheint sie hauptsächlich aus Werken des 19. Jahrhunderts bestanden zu haben. — 1882 stellte Prof. Gierke aus Breslau seine aus etwa 200 Stück bestehende Sammlung von Malereien im Berliner Kunstgewerbemuseum aus; diese Sammlung wurde für den preussischen Staat, der schon im Berliner Kupferstichkabinett eine kleine, aus älterem Besitz stammende Sammlung illustrierter Werke besass, erworben; der in den achtziger Jahren erfolgte Tod verhinderte Prof. Gierke, die von ihm geplante Geschichte der japanischen Malerei abzufassen. — In demselben Jahre 1882 erwarb das Britische Museum von Dr. William Anderson, der Professor an der Medizinischen Akademie in Tokio gewesen war, dessen aus 2000 Nummern bestehende Sammlung japanischer und chinesischer Malereien und Drucke um den Preis von 3000 Pfund.[13] — In Paris, wo viele Privatsammlungen japanischer Holzschnitte erstanden — es seien namentlich die von Gonse, Bing, Vever, Gillot, Manzy, Rouart, Galimart, in späterer Zeit auch Koechlin

---

[12] Vergl. Madsen S. 9—11. — Ph. Fr. von Siebold war 1823—1830 Arzt der niederländisch-indischen Armee in Japan.

[13] Anderson hatte seine Sammlung mit Hilfe Satows, des japanischen Sekretärs der englischen Gesandtschaft in Yedo, zusammengebracht.

Abb. 6. Unbekannter Primitiver:
Hofdame unter Trauerweide, Kleid mit Rädern gemustert, auf der Schulter das Wappen.
In Rot und Violett koloriert. Samml. Vever, Paris.

und Graf Camondo genannt, — wurde schon 1883 eine retrospektive Ausstellung japanischer Kunst veranstaltet, der 1890 eine besondere Ausstellung japanischer Holzschnitte folgte. Zu Anfang 1893 fand bei Durand-Ruel eine gewählte Ausstellung der Landschaften von Hiroshige statt. Eine kleine Sammlung von Holzschnitten besitzt auch die orientalische Abteilung des Louvre; eine andere das Musée Guimet und die Nationalbibliothek (die illustrierten Bücher von Th. Duret) in Paris. Eine aus fünfzehn Mitgliedern bestehende Gesellschaft der Japanfreunde (Japonisants) hält in Paris allmonatlich ihre Zusammenkünfte ab. 1909 im Februar fand die erste Ausstellung japanischer Holzschnitte aus Privatbesitz, im Musée des Arts Décoratifs, statt, der eine Reihe anderer folgen sollte. — 1888 veranstaltete der Burlington Fine Arts Club in London eine Ausstellung japanischer Holzschnitte; eine Japan Society wurde gegründet; unter den englischen Privatsammlungen wird die von Edgar Wilson besonders gerühmt. Im Dezember 1906 erwarb das Britische Museum die Sammlung Arthur Morrison, 1851 Stück enthaltend (darunter freilich 400 Hiroshige, 200 Kuniyoshi). — Die grösste Sammlung besitzt aber das Museum of Fine Arts in Boston, nämlich etwa 400 Wandschirme, 4000 Gemälde und 10000 Drucke, die Prof. Ernest Francisco Fenollosa, der zwölf Jahre als Imperial Japanese Fine Arts Commissioner in Japan verbrachte, vereinigt hat. Auch eine namhafte Privatsammlung besass er selbst. Von sonstigen amerikanischen Sammlungen sind noch die von Charles J. Morse und Fred. W. Gookin in Chicago und von George W. Vanderbilt in New York zu erwähnen. Mr. Francis Lathrop in New York besitzt etwa 170 Kiyonagas. Dr. Bigelow hatte in Boston eine reiche Sammlung von Hokusais ausgestellt. — In Deutschland sind die Sammlungen Koepping und Liebermann in Berlin, Stadler in München, Frau Straus-Negbaur in Frankfurt a. M., Jaekel in Greifswald, Mosle in Leipzig, Oeder in Düsseldorf, Grosse in Freiburg i. B. und andere zu nennen. Das Berliner Kupferstichkabinett ist schon erwähnt worden: die Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums ist ihm gefolgt; das Hamburger Museum für Kunst und Gewerbe besitzt mehreres; auch am Dresdner Kabinett ist der Grund zu einer Sammlung gelegt worden.

Gleichlaufend mit diesem gesteigerten Interesse für den japanischen Holzschnitt und dessen erweiterter Kenntnis entwickelte sich auch die Litteratur über den Gegenstand (siehe das Verzeichnis am Schluss). Die ersten ausführlicheren und zuverlässigen Nachrichten über die Geschichte der japanischen Malerei sowie einige Notizen über die Geschichte des dortigen Holzschnitts

Abb. 7. Norishige: Frau in Kleid, das mit Schiff auf Wellen gemustert ist. Schwarz. Gross. Samml. Vever, Paris.

brachte Anderson in seiner grundlegenden Abhandlung „A History of Japanese Art“ in den Transactions of the Asiatic Society of Japan, Band VII (1879), die er dann in seiner zweibändigen Prachtpublikation „The Pictorial Arts of Japan“ von 1886 und dem gleichzeitig erschienenen Katalog seiner vom Britischen Museum erworbenen japanischen und chinesischen Malereien weiter ausführte, 1895 aber in dem Maiheft des „Portfolio“ unter dem Titel „Japanese Wood Engravings“ zu einer kurzen populären Darstellung der Geschichte des japanischen Holzschnitts verarbeitete. — Ihm folgte 1882 Professor Gierke mit seinem kurzen, aber eine gedrängte und erschöpfende, ganz selbständige Übersicht über die Geschichte der japanischen Malerei bietenden Katalog der Ausstellung seiner Sammlung im Berliner Kunstgewerbemuseum, und ein Jahr darauf Gonse mit seinem monumentalen zweibändigen Werk „L'Art Japonais“, dessen erster Band der Malerei und dem Holzschnitt gewidmet war und worin zum erstenmal und mit Glück der Versuch gemacht wurde, die japanische Kunst vom künstlerischen Standpunkte aus zu erfassen. — Die Kritik, die Fenollosa in seiner Review of the chapter on painting in Gonses L'Art Japonais (zuerst in Yokohama, dann 1885 in Boston erschienen) an dem Gonseschen Werk übte, war freilich insofern schlagend als hier die masslose Überschätzung der Bedeutung Hokusais für die japanische Kunst energisch zurückgewiesen wurde; darin aber musste Fenollosa Gonse doch recht geben, dass dieser die für den Europäer nicht ohne weiteres zu würdigende Eigenart Korins vortrefflich klarzustellen verstanden habe. Die Hauptgesichtspunkte für eine Beurteilung des Entwickelungsganges der japanischen Malerei wurden hier von Fenollosa, der über eine weit ausgedehntere und vertieftere Kenntnis der Denkmäler wie der Litteratur als Gonse verfügte, in fruchtbarster Weise festgestellt. — Im Jahre 1885 erschien ein kleines Buch aus der Feder des dänischen Malers Madsen (spr. Massen), Japansk Malerkunst, das leider wegen der Sprache, worin es abgefasst ist, bei weitem nicht die Verbreitung gefunden hat, die es als eine gründliche, geistvolle und von echt künstlerischem Geist durchwehte, dabei äusserst fesselnd geschriebene Arbeit durchaus verdient hätte. Übersetzt würde es noch jetzt die best denkbare Einführung in das Wesen der japanischen Kunst bieten.

Im Jahre 1889 trat eine neue Generation auf den Plan, die nun in gründlicher Einzelbearbeitung das neuerschlossene Gebiet weiter auszubreiten begann. Brinckmann in Hamburg veröffentlichte den ersten Band seines Werkes über Kunst und Handwerk in Japan, worin er eine vollständige

Übersicht über die Geschichte der japanischen Malerei wie des dortigen Holzschnitts bot, dabei aber immer noch die Neigung zeigte, sich eher auf Gonses Standpunkt, auch in der übermässigen Schätzung Hokusais, als auf den Fenollosas zu stellen. — Bing in Paris seinerseits wirkte eifrig für ein Bekanntwerden der japanischen Kunst in den weitesten Kreisen durch seine in drei Sprachen, französisch, deutsch und englisch, erscheinende Prachtpublikation des Japon Artistique, deren vorzügliche Abbildungen ein tiefes Eindringen in die Anschauungsweise der Japaner ermöglichten. Das unter dem Titel Kokka seit 1890 in Tokio erscheinende, noch viel opulentere Nachbildungswerk fand eine weit geringere Verbreitung. Durch die Kataloge der Pariser Leihausstellung in der École de Beaux-Arts 1890 (mit Einleitung von Bing) und der Sammlung Burty 1891 (mit Einleitung von Leroux) wurde die Pariser Sammlerwelt gut in das bisher nur einem kleinen Kreise bekannte Gebiet des Holzschnitts eingeweiht. — 1891 veröffentlichte Goncourt sein Buch über Utamaro, die erste einem japanischen Künstler gewidmete Monographie; 1896 folgte darauf sein Buch über Hokusai, das dadurch Staub aufwirbelte, dass es auf Materialien aufgebaut war, die ein Japaner ursprünglich im Auftrage Bings und für diesen gesammelt, dann aber in unerlaubter Weise doppelt verwertet hatte, wodurch Bing, dem Goncourt zuvorkam, an der Ausführung seines Planes, eine Monographie über Hokusai zu veröffentlichen, verhindert wurde. — Zur Popularisierung des japanischen Holzschnitts in Deutschland trug Muthers allgemein bekannte Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert das ihrige bei, doch konnte bei der Kürze des betreffenden Kapitels und der Kleinheit der Abbildungen nicht mehr als nur eine ganz allgemeine Anschauung dadurch vermittelt werden. — Mehr wurde durch Andersons zweckmässig illustrierte populäre Arbeit über die Japanese Wood Engravings (im Portfolio 1895) erreicht.

Mit dem Beginn des Jahres 1896 endlich trat die Kenntnis des japanischen Holzschnitts in einen neuen und nun wohl den endlichen Abschnitt ein durch das Erscheinen von Fenollosas erschöpfendem, in voller Beherrschung des Materials mit künstlerischer Freiheit, poetischem Schwung und dabei genauestem Eindringen in alle Einzelheiten verfasstem Katalog der in New-York ausgestellten „Masters of Ukiyoye". In dieser ausdrücklich von allen historischen Nachrichten absehenden Beschreibung von etwa 400 ausgewählten, nach der mutmasslichen Zeitfolge ihrer Entstehung geordneten Holzschnitten nebst etwa 50 in diese Entwickelungsreihe eingefügten Malereien derselben Künstler sind zum erstenmal die Zeiträume, innerhalb welcher die

einzelnen Künstler gewirkt haben, die Wandlungen, die der Stil dieser Künstler erfahren hat, endlich, auf diesen Einzeluntersuchungen aufgebaut, die Hauptabschnitte der Entwickelung des japanischen Holzschnitts überhaupt von etwa 1675 bis 1850 mit so überzeugender Klarheit dargelegt, dass nunmehr nur noch Berichtigungen in untergeordneten Kleinigkeiten erwartet werden können, die Geschichte des japanischen Holzschnitts in all seinen Verzweigungen aber so festgefügt dasteht, dass wir uns glücklich preisen könnten, wenn wir auch nur für einen Abschnitt der europäischen Künstlergeschichte eine gleich gute Grundlage hätten; wobei nicht zu vergessen ist, dass es sich hierbei nicht etwa nur um eine kleine Schar von Künstlern, sondern um Hunderte handelt, auch wenn von der Unzahl der ganz gleichgültigen, hier gar nicht berücksichtigten Holzschnittzeichner des 19. Jahrhunderts vollkommen abgesehen wird. Und diese Haufen liegen hier, wie das bei jeder guten Kunstgeschichte nötig ist, bereits so gesichtet vor, dass nur eine verhältnismässig kleine Schar der Auserwählten, der echten, die Entwickelung fördernden Künstler aus der Masse hervorragt. Leider ist Fenollosa durch den Tod verhindert worden, eine ausführliche Geschichte der japanischen Malerei und des japanischen Holzschnitts, wie er es beabsichtigt hatte, zu schreiben. Wenn die Zuversicht auffällt, womit Fenollosa ausnahmslos einem jeden der von ihm angeführten Blätter ein aufs Jahr bestimmtes Datum beifügt, so ist dabei freilich zu berücksichtigen, dass er, wie er selbst es ausspricht und wie er als erfahrener Forscher auch gar nicht anders konnte, dieses Datum stets nur als ein annäherndes fasste, indem er dabei im Auge behielt, dass es eine unbedingte Gewissheit in künstlerischen Dingen überhaupt nicht giebt, so sehr man persönlich auch von der Richtigkeit seiner Ansicht überzeugt sein mag. Diese genauen Datierungen sind übrigens nicht, wie es leicht scheinen könnte, allein aus der gegenseitigen Stilvergleichung der einzelnen Blätter gewonnen worden, sondern Fenollosa wird sicherlich dabei auch die überlieferten Lebensdaten der einzelnen Künstler zu Rate gezogen haben, was immerhin, da glücklicherweise die Mehrzahl der japanischen Holzschnitte mit Künstlernamen bezeichnet ist, eine grosse Hilfe bietet, während es der sicher datierten Blätter zu wenig giebt — im 18. Jahrhundert, der Hauptzeit, z. B. einige aus den Jahren 1743 (Shigenaga), 1765 (Harunobu), 1783 (Kiyonaga), 1795 (Utamaro) —, um mit deren Hilfe allein zu so genauen Zeitangaben zu gelangen. Dass die Haartrachten, worauf Fenollosa mit Recht grosses Gewicht legt, ein sehr wesentliches Hilfsmittel für die genaue Datierung der einzelnen Blätter abgegeben, ist richtig. Woher weiss er aber,

Abb. 8. Norishige: Frau in Kleid, das mit Iris und Paulownia gemustert ist
Schwarz. Gross. Samml. Bing., Paris.

wie die Moden der einzelnen Jahre beschaffen waren? Aus der Betrachtung vom rein künstlerischen Gesichtspunkte aus kann er, wie eben gezeigt worden, die hierfür erforderlichen genauen Datierungen nicht geschöpft haben. Von japanischen Modejournalen, die etwa in der Art der europäischen von Jahr zu Jahr Bericht geben über den Wandel des Geschmacks, ist nichts bekannt. Eine Quelle aber giebt es freilich, woraus der Wechsel der Moden und besonders der Haartracht mit der wünschbarsten Genauigkeit verfolgt werden kann; diese Quelle hat auch Fenollosa, wie er selbst bemerkt, in ausgiebigstem Masse herangezogen und ausgebeutet: das sind die meist mit Daten versehenen illustrierten Bücher. In ihnen liegt der Urgrund seiner Kraft und der Schlüssel zu den erstaunlichen Ergebnissen seiner Forschung. Hätte er diese illustrierten Bücher gleich den Malereien in die New Yorker Ausstellung und in seinen Katalog mit einbezogen, so wäre dieses Verhältnis sofort klargelegt und das Ergebnis noch belehrender und überzeugender geworden. Denn aus ihnen lässt sich nicht allein der Wechsel der Moden sondern auch der Wandel des Stils der einzelnen Künstler, die ja vielfach dieselben wie die für die Einblattdrucke arbeitenden waren, entnehmen. Fenollosa ist leider am 21. September 1908 in London einem Herzleiden erlegen, ohne das grosse Geschichtswerk, das er plante, geschrieben zu haben. Er hatte noch den wichtigen kleinen Katalog der Ausstellung in Tokio 1898 herausgegeben und 1901 das wundervoll ausgestattete Werk: The Masters of Ukiyoye veröffentlicht.

1897 erschien endlich eine zusammenfassende Geschichte des japanischen Holzschnitts von dem Engländer Strange, einem Beamten des South Kensington Museums. Ist sie auch nicht ohne ein gewisses Gefühl für künstlerische Werte abgefasst, so verweilt sie doch bei allen möglichen Nebendingen, wie den Lebensschicksalen, den Beinamen, den Wohnorten der Künstler viel zu lange, während sie über deren künstlerische Thätigkeit gewöhnlich mit ein paar allgemeinen Redensarten rasch hinwegschreitet. Vor allem aber ist an ihr auszusetzen, dass sie dadurch ein ganz falsches Bild von der Entwickelung des japanischen Holzschnitts giebt, dass sie die Kunst des 19. Jahrhunderts, deren Erzeugnisse allein dem Verfasser in ausreichender Weise bekannt und zur Hand gewesen zu sein scheinen, mit einer ganz unverhältnismässigen Ausführlichkeit gegenüber der Kunst des 18. Jahrhunderts behandelt, die doch für die Geschichte vornehmlich in Betracht kommt, während von den Künstlern des 19. Jahrhunderts ausser Hokusai und Hiroshige nur sehr wenige ins Gewicht fallen. Dadurch bekundet der Verfasser einen Mangel an Ernst in der Erfassung seiner Aufgabe und an Liebe zu dem

von ihm gewählten Gegenstande, der die Arbeit zu einer Art Geschäftsunternehmen hinabdrückt, dessen Wirkungen für die Kenntnis der japanischen Kunst eher schädlich als förderlich sein mussten. Strange hat übrigens Fenollosas grundlegenden Katalog von 1896 noch nicht benutzen können. 1904 erschien von ihm das Buch: Japanese Colour Prints.

In dem gleichen Jahre 1897 erschien das gegenwärtige Werk in erster Auflage. 1900 gab Duret das Verzeichnis seiner illustrierten Bücher heraus, die für das Kupferstichkabinett der Pariser Nationalbibliothek erworben worden waren. Verschiedene Auktionskataloge, die seit 1902 erschienen sind, förderten weiter die Kenntsnis des Gegenstandes. Seit 1904 veröffentlichte Perzinski einige kleine, fein empfundene Schriften über den japanischen Holzschnitt. 1907 gab Kurth ein umfassendes Buch über Utamaro heraus.

Japanische Nachrichten über die Künstler der älteren Zeit sind enthalten in den folgenden von Anderson Kat. S. VII ausgeführten Werken:

Honcho-gwashi. 6 Bde. 1693.
Mampo-zensho. 14 Bde. 1694.
Gwako-senran. 6 Bde. 1740. Mit einer Genealogie der Künstler der Kano-Schule und Reproduktionen berühmter Gemälde.

Aus dem 19. Jahrhundert:

Kun in hosho. 1810.
Kocho meigwashiu. 5 Bde. 1818.
Shogwa shuran. 1836.
Gwajo yoriaku. 2 Bde. 1850.
Shogwa zensho. 10 Bde. Um 1862.
Gwrajin-riaku-nempio. 1882.
Shogwa kaisui. 3 Bde. 1883.

Eine Hauptquelle bildet das als Manuskript von 1844 im Britischen Museum und auch sonst vorhandene Ukiyoye ruiko, das dann später auch gedruckt worden ist. Die ursprüngliche Niederschrift soll von 1800 stammen und allmählich, unter anderem 1830 durch den Maler Keisai Yeisen, ergänzt worden sein. Das Musée Guimet in Paris wollte 1893 eine durch Kawamura besorgte Übersetzung in das Französische herausgegeben (s. Deshayes, Considérations), doch scheint es nicht dazu gekommen zu sein. Nach Kurths Utamaro erweisen sich drei japanische Quellenwerke, die für Barboutaus Katalog verwendet worden sind, als besonders wichtig: (A) Hon cho gwa ka jin mei ji sho, von Kano Hisanobu, 1894, 2 Bände; (B) Nihon bijutsu gwaka jin meisho den, von Higuchi Bunzan, 1892, 2 Bände; und (C) das genannte Zoho ukiyoye ruiko, Tokio 1889 (neue Ausgabe 1901).

ZWEITES KAPITEL

ÜBERBLICK ÜBER DIE GESCHICHTE DER JAPANISCHEN MALEREI

Da der japanische Holzschnitt durchaus aus der Malerei hervorwächst und nichts anderes als eine wenn auch ganz eigenartige Entwickelungsstufe dieses Kunstzweiges darstellt, so ist es nötig, einen kurzen Überblick über die Geschichte der japanischen Malerei zu geben.

Die Kunst des Malens war wie alle übrigen Künste, wie Dichtung und Wissenschaft, aus China, dem Stammlande der ostasiatischen Kultur, nach Japan gelangt, und zwar um das fünfte Jahrhundert nach Christo auf dem Wege über Korea. Bis dahin war Japan noch in Barbarei versunken gewesen, hatte sich aber als kraftvoll emporstrebender Staat das von chinesischer Kultur durchtränkte Korea im 3. Jahrhundert n. Chr. tributpflichtig gemacht. Mit anderen Kenntnissen und Geschicklichkeiten erhielt es von dort aus auch die Kunst der Malerei übermittelt. In der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts kam dann ein chinesischer Maler kaiserlichen Geschlechts, Nanriu, nach Japan an den Hof, wo er sich dauernd niederliess. Aus dem 6. und 7. Jahrhundert wissen wir von koreanischen Malern, die an dem Hofe beschäftigt waren.[14]

Durch diese koreanischen Maler wurde aber nicht nur die chinesische Kunstweise, sondern auch noch eine andere vermittelt, die eine ebenso nachhaltige Wirkung auf die Gestaltung der japanischen Malerei ausüben sollte: die buddhistische, die, wie es scheint, aus spätgriechischen Einflüssen im nordwestlichen Indien entstanden, über Mittelasien und China ihren Weg bis nach Korea gefunden hatte. Schon Gonse hatte darauf hingewiesen, dass die frühesten Erzeugnisse dieser buddhistischen Kunst in Japan auffallend an Werke wie die Ruinen von Borobudhur auf Java und namentlich die von Angkor in Kambodscha erinnern, also weit mehr indischen als chinesischen Charakter tragen.[15] Friedrich Hirth hat dann nachgewiesen, welchen Weg vermutlich diese Kunstüberlieferung eingeschlagen hat. Der Maler Wai-tschi I-söng, dessen Werke den Koreanern als Vorbilder für ihre buddhistischen Malereien gedient haben, stammte aus Khoten in Mittelasien, dessen Fürsten-

[14] Gierke S. 11; Anderson, Transact. S. 339 ff.
[15] Gonse, I, 166.

Abb. 9. Kiyonobu: Frau in Kleid mit Schriftzeichen und Paulowniablüten. Schwarz. Gross. Samml. Vever, Paris.

hof durch seine Kunstliebe ausgezeichnet war; die aus Indien dorthin übernommene Kunstweise wird er nach Tschang-an-fu, der Kaiserstadt des 7. Jahrhunderts, übertragen haben und von dort wird sie weiter nach Korea übermittelt worden sein.[16] Nach Japan wurde der Buddhismus 552 eingeführt und 624 dort zur Staatsreligion erhoben. Unter dem Kaiser Kotoka (645—654) erhielt Japan eine Staatsverfassung nach chinesischem Vorbild.

Dieser buddhistischen, starr-hieratischen Malerei stand von vornherein die bewegliche, rein weltliche Malerei der Chinesen als ein besonderer, jedoch durchaus gleichberechtigter Bestandteil gegenüber. Während die buddhistische Malerei stets ernst und feierlich blieb, eingedenk der Mysterien, die sie darzustellen hatte, und sich der feinsten Durchführung, der reichsten, durch Gold und glänzende Farben gehobenen Ornamentik befleissigte: folgte die chinesische, als der vornehme Zeitvertreib der Gebildeten, den verschiedenen Zeitströmungen und passte sich dem Geschmack der einzelnen Länder an, wobei sie jedoch ihr Grundwesen, das Streben nach einem kühnen, leichten, sicheren, möglichst persönlichen Strich stets beibehielt. Diese Verwandtschaft mit der Schönschreibekunst führte dazu, die Farben als etwas Untergeordnetes wenn auch nicht zu verbannen, so doch vielfach in den Hintergrund zu drängen und allen Nachdruck auf die Geschicklichkeit zu legen, mit wenigen aber freien und kräftigen Strichen das Bild der Dinge in möglichster Vollkommenheit darzustellen, also vornehmlich durch den Gegensatz von Schwarz und Weiss zu wirken. Diese Sparsamkeit in den aufzuwendenden Mitteln ist immer das Kennzeichen der chinesischen Malerei geblieben.[17]

Tritt auch der wirklich erste japanische Maler, von dem wir wissen, Kanaoka, erst zu Ende des 9. Jahrhunderts hervor, so deutet doch alles darauf hin, dass er nicht, wie man annehmen möchte, den Anfang der eigentlich japanischen Malerei, sondern bereits den Höhepunkt innerhalb des ersten Abschnittes ihrer Entwickelung darstellt. Denn das Wenige, was wir über seine Werke sowie über die japanische Kunst der vorhergehenden Jahrhunderte, des 7. und 8., namentlich über die Skulptur, die Bronze- und Holzplastik, wissen, lässt darauf schliessen, dass das jugendkräftige Volk sich rasch eine eigene Kunst von machtvoller Ausdrucksfähigkeit geschaffen habe. Blieben auch in der Malerei die Darstellungsformen zunächst fremde: koreanische, chinesische, buddhistische, so muss der Inhalt der Darstellungen doch ein ganz eigenartig japanischer gewesen sein, entsprechend der hohen

[16] F. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst, S. 46.
[17] Bing in der Revue blanche 1896. S. 164. — Binyon, Painting in the Far East. 1908.

Abb. 10. Kiyonobu: Kumagai no Jiro in der Schlacht von Ichinotami. Koloriert. British Museum.

Kulturblüte, zu der das Land sich aufgeschwungen hatte. Sonst hätte Kanaoka nicht für alle Folgezeit den Ruhm, der grösste japanische Maler gewesen zu sein, bewahren können. Denn durch blosse Nachahmung einer fremden Kunst ist eine solche Höhe nie zu erreichen. Zu Anfang des 9. Jahrhunderts war der Buddhismus bereits vollständig in die japanische Anschauungsweise verarbeitet und dadurch auch mit dem dort herrschenden Shintoismus ausgesöhnt.

Dieser Frühzeit, die das 7. und 8. Jahrhundert umfasst und als die Nara-Periode bezeichnet wird (nach der damaligen Hauptstadt Nara mit ihren neun Hauptstrassen und ihren neun Toren), gehören u. a. die folgenden Werke an: das bekannte Bildnis in ganzer Figur des Prinzen Shotoku mit zwei Knaben (Kokka 78), das jedoch jetzt für wesentlich jünger gehalten wird; ein Fresko indischen Charakters im Horiuji-Tempel; sechs Malereien eines Setzschirms, die „Schönheiten unter Bäumen" darstellend, von chinesischer Formgebung, doch bereits japanisch im Empfinden. — Von Kobo Daischi, einem Heiligen aus dem Anfang des 9. Jahrhunderts, wird ein Bildnis des Priesters Gonzo angeführt.

Kose no Kanaoka, als ein Sohn jenes 9. Jahrhunderts, das einen besonders starken Einfluss des unter der Herrschaft der Tang-Dynastie erstarkten Chinas erfuhr, stand vollständig innerhalb des Bannkreises der chinesischen und besonders der buddhistischen Schule. Er lebte um 850 bis 890. Sein Lehrer war ein chinesischer Emigrant namens Gokioshi gewesen. Als Kanaokas Hauptwerk werden die Bildnisse der chinesischen Gelehrten genannt, die er 888 im Palast von Kioto (wohin 794 die Residenz von Nara aus verlegt worden war) nach chinesischen Originalen kopiert hatte. Neben Götterbildern nach buddhistischen Regeln malte er auch Darstellungen aus dem Leben, aus Geschichte und Sage, sowie Landschaften und Tiere; als Hauptverdienst wird ihm dabei angerechnet, dass er den bis dahin üblichen Darstellungskreis durch Aufnahme von Scenen aus der japanischen Geschichte, aus der Heldensage, aus dem Leben berühmter Priester erweitert habe. Gonse hatte angeführt, es seien jetzt nur noch vier Malereien Kanaokas nachweisbar; die eine davon, einen Kakemono aus dem Besitze des Händlers Wakaí aus Tokio, den buddhistischen Heiligen Jizo darstellend, bildete er in seinem Art Japonais (I, 169) ab. Fenollosa dagegen meinte, zwei dieser Gemälde seien jedenfalls späteren Ursprungs und die beiden übrigen nicht gesichert; dafür machte er aber drei andere Gemälde namhaft, die für ihn überhaupt zu den grossartigsten Schöpfungen der

japanischen Kunst gehören, und auf Grund deren er Kanaokas Stellung dahin erläutert, dass sie sich mit der des Phidias in der griechischen Kunst vergleichen lasse.[18] Im Museum von Boston befinden sich vier Tafeln, die „Shi Ten O", wahrscheinlich eigenhändig. Ausserdem dort die Kopie nach dem Bildnis eines jungen Prinzen, das Kanaoka gemalt hat. In der Sammlung Hayashi (versteigert in Paris im Januar 1902) kam die sitzende Figur des Bodhisatva Jizo vor, wahrscheinlich die von Gonse (s. oben) abgebildete. — Binyon (Painting, Titelbild) bildet das sehr schöne Bildnis des Ministers Sugawara Michizane in ganzer Figur ab, das ausgesprochen chinesischen Charakter hat.

Noch höheren Ruf als durch seine eigenen Leistungen hat sich aber Kanaoka dadurch erworben, dass er als der erste eine national-japanische Malerschule, die Kose-riu — so benannt nach seinem Geschlechtsnamen — begründete. Im Japanischen wird scharf unterschieden zwischen Schulen (riu) und Stilen (ye, bisweilen aber unnötiger Weise auch e oder we geschrieben): die Schulen (riu) entstehen durch Fortpflanzung bestimmter Malweisen innerhalb gewisser Familien, die durch Aufnahme Fremder, welche den Namen des Geschlechts annehmen, noch verstärkt werden und in mehreren weiterhin zu erläuternden Fällen ihre Wirksamkeit über Reihen von Jahrhunderten erstreckt haben. Die Stilgemeinschaft (ye) ist dagegen von ganz äusserer und lockerer Art und deckt sich durchaus mit unserem Begriffe Stil. Bis Kanaoka wurde, wie gesagt, in drei Stilen gemalt: dem chinesischen (Kara-ye), dem koreanischen (Korai-ye), die beide auch zusammengefasst werden können, und dem buddhistischen (Butsu-ye); die Malerei wurde aus Liebhaberei, als vornehmer Zeitvertreib, von Priestern und Adligen betrieben.[19] Kanaoka gründete als erster, um 880, eine Schule von Berufsmalern, die zugleich eine nationale Malerschule, wesentlich auf buddhistischer Grundlage und unter dem Einfluss der chinesischen Tang-Schule war. Wie er selbst dem höchsten Hofadel angehörte, so blieb auch der von ihm begründeten Schule oder Malerfamilie Kose-riu der aristokratische Charakter durchaus gewahrt. Dies gilt überhaupt von allen Malern und Schulen, die weiterhin erstanden, bis ins 16. Jahrhundert hinein. In dieser Zeit erst gelang es einem Bürgerlichen, zu Ansehen zu gelangen; und erst im 17. Jahrhundert entstand eine wirklich volkstümliche, nach japanischen

---

[18] Anderson Transact. S. 342 f.; Ders. Kat. S. XV; Gierke S. 12; Gonse im Kat. der japanischen Ausstellung zu Paris 1883; Fenollosa Review (1885) S. 9 ff.

[19] Gierke S 23.

Begriffen plebejische Schule, als deren reifste Frucht der Farbenholzschnitt, der uns hier zu beschäftigen hat, erwuchs. — Kanaokas Geschlecht setzte sich in seinem Sohne Aimi fort, dessen Sohn wiederum Kíntada war; Hirotaka, ein Urgrossohn Kanaokas, führte dann im 10. Jahrhundert die Schule fort. Ihm wird der Tod Buddhas im Britischen Museum zugeschrieben (Abb. bei Binyon Taf. 5), der in Anlehnung an den chinesischen Maler Wu Tao-tze ausgeführt ist und sich durch starken Ausdruck auszeichnet.

Obwohl auch nach dieser Zeit der chinesische Einfluss, wie übrigens noch bis in unser Jahrhundert hinein, fortbestand und zeitweise sogar an Stärke zunahm, so muss sich die japanische Malerei doch in ihrer selbständigen Bedeutung behauptet haben, da es sonst nicht erklärlich gewesen wäre, wie zu Ende des 10. Jahrhunderts dem an die höchsten künstlerischen Anforderungen gewöhnten chinesischen Hofe japanische Gemälde hätten zum Geschenk gemacht werden können.[20] Über die Verschiedenheit der japanischen und der chinesischen Kunstweise äussert sich der feinsinnige Le Blanc du Vernet in seinem anonym erschienenen Schriftchen Le Japon artistique et littéraire S. 11 dahin, dass während bei den kühlen skeptischen Chinesen die Kunst gewöhnlich methodisch, genau, zierlich und geziert gewesen, sie bei den Japanern, deren Charakter entsprechend, durchaus frei, lebendig, fröhlich und erfindungsreich gewesen sei. Man müsse betonen, sagt er, dass die japanische Kunst nicht der sklavischen Nachahmung verfiel sondern von der Kunst des Himmlischen Reiches nur die Erfahrung, die Methode, das Verfahren übernahm, solches auf nationale Gegenstände anwandte und dabei einen selbständigen Stil entwickelte, der mehr Eleganz, Erfindungsreichtum, Beweglichkeit und Schmiegsamkeit besass als der der „Himmlischen". Als einer der hervorragendsten buddhistischen Maler dieser Zeit wird Yeshin Sozu angeführt, der 1017 im Alter von 76 Jahren starb.

Mit Bestimmtheit aber scheint sich die japanische Malweise von der chinesischen erst zu Anfang des 11. Jahrhunderts losgetrennt zu haben, als Japan sich dem Auslande gegenüber abzuschliessen begann. Denn die Kásuga-Schule, die nun an die Stelle der aussterbenden Kose-Schule trat, wird zugleich als die Begründerin des Yámato-ye, des japanischen Stils, bezeichnet, der dann seine hervorragendste Fortsetzerin in der im 12. Jahrhundert erblühenden grossen Tosa-Schule fand. Den Namen Yámato erhielt dieser Stil nach dem damaligen Namen Japans. Damals, während der

[20] Hirth. Fremde Einflüsse, S. 73.

Heian-Periode (794—1186), die sich im wesentlichen mit der Fujiwara-Periode (870—1130) deckt, die nach jenem Geschlecht benannt wird, welches seit 669 die erbliche Regentenwürde besass, herrschte ein ungezügelter Lebensgenuss, der arge Sittenverderbnis zur Folge hatte.

Begründer der Kásuga-Schule wurde zu der angegebenen Zeit der Maler Motomitsu, ein Schüler des Kose Kímmochi, eines der letzten Vertreter der Kose-Schule. Die Bezeichnung als Kásuga-Schule führt Burty auf den Tempel gleichen Namens bei Nara zurück, der vom 11. bis 15. Jahrhundert durch Takáchika und dessen Nachfolger mit Malereien ausgestattet worden sei[21]. — Als eine andere ziemlich gleichzeitig entstandene Schule nennt Burty die Tákuma-Schule, die vom 11. bis zum 14. Jahrhundert geblüht habe.

Nicht eine Schule, wohl aber eine besondere Art der Malerei, nämlich das Toba-ye, die komische Gattung, begründete im 12. Jahrhundert ein hochgestellter buddhistischer Priester, Kokuyu genannt, Toba-Sojo († 1140), der als erster Karikaturen gezeichnet haben soll. Bing rühmt deren Lebendigkeit und Modernität. Doch macht Fenollosa geltend, dass die humoristischen Sachen nicht ohne weiteres als seine hervorragendsten anzusehen seien, da er auch sehr schöne Gemälde im buddhistischen Stil angefertigt habe.[22]

*

Die gewaltigen Kämpfe, die während des 12. Jahrhunderts zwischen den Adelsfamilien der Minamoto (Genji) und Taira (Heike) ausgefochten wurden und am Schluß des Jahrhunderts mit der Erhebung des Minamoto no Yoritomo zum Schogun (Oberfeldherrn) endigten, führten auch in der Kunst eine bemerkenswerte Änderung herbei, indem zu Anfang des 13. Jahrhunderts an die Stelle der Kásuga-Schule die zu einer langen und tief eingreifenden Wirksamkeit bestimmte Tosa-Schule trat, deren Bedeutung als Hauptvertreterin des national-japanischen Stils, des Yámato-ye, namentlich dann hervortrat, als im 15. Jahrhundert der mit erneuter Stärke sich geltend machende Einfluss des chinesischen Stils zur Begründung der ebenso hervorragenden, aber andere Ziele verfolgenden Kano-Schule führte. Die Tosa-Schule vertrat die höfische Kunst, die ihren Mittelpunkt in der Residenzstadt des Mikado, in Kioto, inmitten des Landes fand, während der Shogun, der seit dem Ende des grossen Bürgerkrieges zu selbständiger Macht gelangte Oberfeldherr, zuerst in Kamakura im Kuanto, dann in Yedo, dem jetzigen Tókio, an der Süd-

[21] Kat. Burty S. XVI; anders Gierke S. 13; vergl. Anderson Transact. S. 344.
[22] Bing in der Revue blanche 1896 S. 166 Anm. 1; Fenollosa Rev. 13: Anderson Trans. 345.

Abb. 11. Kiyomasu: Der Held Watanabe no Tsuna haut an der Tempelpforte einem Oni (Teufel) den Arm ab. In Dunkelrot und Orangegelb koloriert. Gross. Samml. Koechlin, Paris.

ostküste seine Residenz aufgeschlagen hatte. Danach wird diese Zeit als die Kamakura-Periode (1181—1333) bezeichnet. In ihr entwickelte sich das Feudalwesen, indem die bisherige Kriegerkaste, die der Samurai, zur Adelskaste emporstieg. Hauptsächlich in der Form langgestreckter, figurenreicher Makimonos (Horizontalbilder), dann auf Wandschirmen, in Geschenkbüchern stellte sie in einer an die Miniaturmalerei erinnernden Feinheit und Ausführlichkeit Scenen aus der Geschichte, aus den Kämpfen der Fujiwara, Minamoto und Taira, aus dem Ritterleben und den Hoffesten dar, die als ein treuer Ausdruck national-japanischen Empfindens gelten können. Von dem Goldgrunde heben sich die in leuchtenden Farben, Zinnoberrot, daneben besonders Blau und Grün behandelten Darstellungen als ein reiches Bild des Lebens jener Zeit ab; auf treue und genaue Wiedergabe des durch das Hofceremoniell vorgeschriebenen Kostüms wurde ein besonderes Gewicht gelegt; waren auch die Bewegungen der dargestellten Persönlichkeiten, wie es die verfeinerten Sitten des Hofes erforderten, ernst, getragen und überlegt, so verfiel diese Kunst doch nie in das Kleinliche, sondern bewahrte sich stets den breiten dekorativen Charakter. Dass die Form des selbständig für sich wirkenden Hochbildes, des Kakemono, in dieser Zeit seltener Verwendung fand, lässt wohl auf einen Beginn von Entnervung schliessen, wie denn Fenollosa die Tosa-Schule überhaupt als eine Auflehnung gegen die robustere Art Kanaokas fasst.

Als Begründer der Schule wird der am Anfang des 13. Jahrhunderts lebende Fujiwara no Tsunetaka genannt, der als Direktor der schönen Künste den Titel Tosagon no Kami führte.[23] Weitere Künstler dieser Schule sind Fujiwara Mitsunaga, der lebensvolle Makimonos fertigte; ferner Fujiwara Takanobu und dessen Sohn Nobuzane (1177—1265), von dem Binyon auf Taf. 6 das schöne Bildnis des Heiligen Kobo Daishi als Knaben wiedergiebt, und der 1221 das Bildnis des Dichters Hitomaro fertigte. Keion wird als Begründer einer besonderen Schule, der Sumiyoshi-riu, die bis ins 18. Jahrhundert fortbestand, aufgeführt. Infolge erneuter Bürgerkriege scheint dann in der zweiten Hälfte des 13. Jahrhunderts ein gewisser Verfall eingetreten zu sein, der bis in das 15. Jahrhundert hinein andauerte, wenngleich auch noch für das 14. Jahrhundert eine Menge Künstler als hervorragend genannt werden, namentlich Tosa Yoshimitsu. 1274 erfolgte die Invasion der Mongolen unter Kublai Chan; 1334 wurden die Hodjo durch

[23] Davon leitet Le Blanc du Vernet, Le Japon artistiqe et littéraire, S. 28 den Namen der Schule her; anders Gierke S. 14 f.; vergl. Andersons Trans. 346; Fenollosa Rev. 9, 13 f.; Kat. Burty S. 3; Appert S. 142.

die Ashikaga gestürzt, infolge dessen von da an bis 1573 die Ashikaga-Shogune herrschten.

Zu Anfang des 15. Jahrhunderts kam dann die Erneuerung der japanischen Kunst durch den Einfluss Chinas. Der buddhistische Priester Cho-densu, der 1409 sein berühmtes Bild des Todes Buddhas malte, wird von Anderson freilich dem gleichzeitig lebenden Fiesole verglichen, nach Fenollosas Schilderung muss er jedoch mehr eine Erneuerung des gewaltigen Stils Kanaokas dargestellt haben. Er starb 1427 im Alter von 76 Jahren. Sein Meisterwerk, der Priester Shoichi Kokushi sitzend ist in Tajimas Werk, Bd. 6, wiedergegeben; ein Shoki als Teufelsbezwinger bei Binyon Taf. 13. Sein Zeitgenosse, Josetsu, nach einigen ein chinesischer Priester, nach anderen wenigstens in China ausgebildet, entfaltete eine noch nachhaltigere Wirksamkeit, indem er in Kioto eine Malerschule begründete, die den chinesischen Stil wieder zu Ehren brachte, und aus der eine Reihe der bedeutendsten Maler, wie Soga Shubun, Sesshu und Kano Masanobu, hervorgingen. Josetsu selbst malte vornehmlich Landschaften von feiner Ausführung, nicht aber in dem Stil der damals in China herrschenden, unter der Dynastie der Ming

Abb. 12. Kiyomasu: Dame bei der Toilette. Kleid mit Mumeblüte gemustert. Mit der Hand koloriert in Gelb, Grün und Grau. Samml. Vever, Paris.

(1368—1644) zu neuer Blüte gelangten Kunstweise, sondern in dem der weit zurückliegenden Sung-Periode (960 bis 1278), deren Erzeugnisse auch in China selbst noch immer als die nicht zu übertreffenden Muster galten. Als Vorgänger Chodensus und Josetsus wird Nen Kawo (um die Mitte des 14. Jahrhunderts) genannt.[24]

Josetsus Schüler Soga Shubun, ein in Japan naturalisierter Chinese, malte in gleichem Stil wie sein Lehrer Landschaften, Figuren, Blumen und Vögel; als Maler ist er vielleicht hervorragender als jener, besonders aber als Landschafter nimmt er eine der ersten Stellen in der japanischen Kunstgeschichte ein. Er führte seine Werke hauptsächlich in Tusche mit leichter Tönung aus. Anderson (Pict. Arts T. 14) bildet eine seiner Landschaften ab. — Unter seinen Schülern ist Sotan zu nennen. — Eine noch grössere Bedeutung gewann Sesshu, der vielleicht Shubuns Schüler war. Er lebte von 1420 bis 1507, erlernte um 1460 in China selbst die Malerei und liess sich dann 1469 im Tempel Unkojunji nieder. Allgemein wird er als der grösste Künstler des japanischen Altertums gerühmt. Auch er zeichnete sich durch seine Landschaften aus, deren eine Gonse (zu I, 194) abbildet. Bei Binyon Taf. 14 von ihm der Genius des Alters, Jurojin, im zeichnerischen Stil der klassischen Zeit. Nach chinesischer Weise bediente auch er sich bei seinen Malereien vornehmlich der Tusche, die er mit keckem Pinsel auftrug und nur gelegentlich durch eine leichte farbige Tönung belebte. So fruchtbar er auch als Maler gewesen ist, hat er sich doch namentlich durch die von keinem anderen Künstler der vorhergehenden oder der späteren Zeit erreichte Zahl von Schülern, die er ausbildete, ausgezeichnet. — Einer dieser Schüler war Shugetsu, von dem Gonse (zu I, 194) einen Raben abbildet, der jedoch nach Fenollosa kaum hundert Jahre alt ist; Anderson T. 18 aber das Bildnis eines indischen Priesters, das einen sehr günstigen Eindruck erweckt. — Der dritte bedeutende Maler dieser von Josetsu begründeten chinesischen Schule ist der in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts (1453—1490) lebende Kano Masanobu, ein Spross des Fujiwarageschlechts, der besonders durch Sesshu beeinflusst worden ist, an Eigenart diesen seinen Meister nicht erreichte, dafür aber sich durch die Begründung der zu einer langen Wirksamkeit bestimmten Kano-Schule einen weithin bekannten Namen schaffte. Eine seiner Landschaften bildet Anderson (Pict. Arts T. 19) ab. Bei Binyon Abb. Taf. 16. — Als ein vorzüglicher Landschaftsmaler dieser

[24] Anderson Trans. 346 ff.; Ders. Kat. 21, 263, 274; Fenollosa Rev. 16 ff.; Gierke 15 f.; Kat. Burty S. 15.

Zeit im chinesischen impressionistischen Stil muss Sesson bezeichnet werden, von dem Binyon auf Taf. 15 eine Landschaft in Tusche wiedergiebt.

*

Die Begründung der den chinesischen Stil vertretenden Kano-Schule in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts bildet ein Ereignis, das aufs engste mit der politischen Entwickelung des Landes zusammenhängt. Während der Hof des Mikado in Kioto und mit ihm die höfische national-japanische Tosa-Schule allmählich immer mehr in den Hintergrund getreten war, stieg das Ansehen der Shoguns, die mit dem unter der Ming-Dynastie neu erblühenden China engste Fühlung hatten, zusehends. Ganz natürlich war es daher, dass die von China aus beeinflusste Kunstrichtung hauptsächlich am Sitze des Shoguns, in Yedo, ihren Halt und ihre Stütze fand. Besonders aber gilt dies von der Kano-Schule, die dadurch als die anerkannte Vertreterin der von den Shoguns begünstigten Kunst in einen wenn auch keineswegs feindlichen, so doch aufs höchste zum Wettkampf anspornenden Gegensatz zu der vom kaiserlichen Hofe begünstigten Tosa-Schule trat. Gegenüber der verfeinerten, vornehmlich auf Farbenpracht ausgehenden Kunstweise dieser älteren Schule gab die neu aufblühende Kano-Schule durch den kraftvoll-grossartigen Charakter, zu dem die kalligraphische Behandlung in Schwarz und Weiss nach chinesischem Vorbilde hinleitete, dem jungendlich-kühnen Geist, der in der Umgebung des Shoguns herrschte, beredten Ausdruck. Bestand dabei auch, nach Durets treffendem Ausdruck, das gleiche Verhältnis ehrfurchtsvoller Bewunderung gegenüber den Chinesen, wie einst von seiten der Römer den Griechen gegenüber, so verfielen diese Maler doch nicht in eine sklavische Abhängigkeit von China, sondern schöpften aus ihrer regen Liebe zur Natur die Kraft, stets wieder Neues selbständig zu gestalten.

Namentlich wird es dem zweiten Hauptmeister der Schule, Kano Motonobu, dem ältesten Sohne Masanobus, zum Verdienst angerechnet, dass er neben Scenen aus dem höfischen und dem Heldenleben auch solche alltäglichen Charakters zur Darstellung gebracht habe. Er lebte von 1476 bis 1559. Hat er auch seinen Vater nicht ganz erreicht, so errang er dadurch, dass er der Kano-Schule ein festgefügtes akademisches Gepräge verlieh, dauernden Ruf. Ja er gilt als der eigentliche Klassiker der Schule, der in seinem Alter, als ihm der Ehrentitel Ko-Hogen erteilt war, fast abgöttische Verehrung genoss. Seine Malmittel waren äusserst einfach und die Durchführung seiner Gemälde nicht übergross. Aber bei aller raschen und kühnen

Skizzenhaftigkeit wusste er stets kraftvoll und anregend zu wirken. Weniger eine besondere Manier, die die allgemein-chinesische der alten Zeit war, als die Eigenart und Vornehmheit seiner Erfindungen sicherte ihm die Stellung, die er sich innerhalb der Schule errungen. Galt er auch in allen Arten von Darstellungen für vollkommen, so genossen doch seine Landschaften des höchsten Ruhmes. Anderson (Pict. Arts T. 20 und 43) bildet nach ihm einen der „acht Unsterblichen" sowie „Tieh Kwai" nach. — Masanobus Bruder Utanosuke war einer der grössten Vogel- und Blumenmaler (Abb. bei Binyon Taf. 17).

Durch seine Ehe mit einer Tochter Mitsúshiges, des damaligen Hauptes der Tosa-Schule, stellte Motonobu eine Verbindung zwischen den beiden nebeneinander wirkenden Schulen her, ohne dass jedoch daraus etwas Neues erwachsen wäre. Jede der beiden Schulen bewahrte ihren ausgeprägten Charakter. Der Wettbewerb mit der neu aufblühenden chinesischen Schule hatte immerhin günstig auf die in Stillstand geratene Tosa-Schnle eingewirkt. Namentlich durch Mitsunobu, den Vater des eben genannten Mitsushige, war in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts dieser Schule neues Leben zugeführt worden; die fein umrissenen Zeichnungen, die er fertigte, ermöglichten es ihm, den Kampf mit der Kano-Schule erfolgreich aufzunehmen.

Aus dieser Tosa-Schule ging gegen Ende des 16. Jahrhunderts auch derjenige Künstler hervor, der das volkstümliche Genre, das bis dahin nur gelegentlich gepflegt worden war, wahrhaft begründete: Iwasa Matahei, der von 1578 bis 1650 lebte. Er ist der Vater jener nationalen Schule, die später in dem Holzschnitt ihr vornehmstes Ausdrucksmittel fand und diese Kunstart zu voller Blüte und allgemeiner Verbreitung brachte. Anfänglich war er ein Schüler Tosa Mitsunoris, wandte sich dann der Kano-Schule zu, schuf sich um 1620 (nach Fenollosa) einen eigenen Stil von ausdrucksvoller Zeichnung und hoher Anmut und trat gegen 1630 in eine durchaus realistische Phase ein, die durch die Kraft ihrer dekorativen Wirkung und die sorgfältige Durchführung der Einzelheiten ein später nicht wieder erreichtes Vorbild begründete. Nach dem weltlichen oder volkstümlichen Inhalt seiner Darstellungen erhielt er den Beinamen Ukiyo (Maler der beweglichen Welt), der dann auf diese ganze Gattung als den volkstümlichen Stil, den Ukiyo-ye, überging, unter dem die ganze Holzschnittschule zusammengefasst zu werden pflegt. War Matahei selbst auch der erste japanische Maler bürgerlicher Abkunft, so waren doch seine Schöpfungen keineswegs niederer Art; im Gegenteil, was ihn berühmt machte, das waren nicht sowohl die von ihm

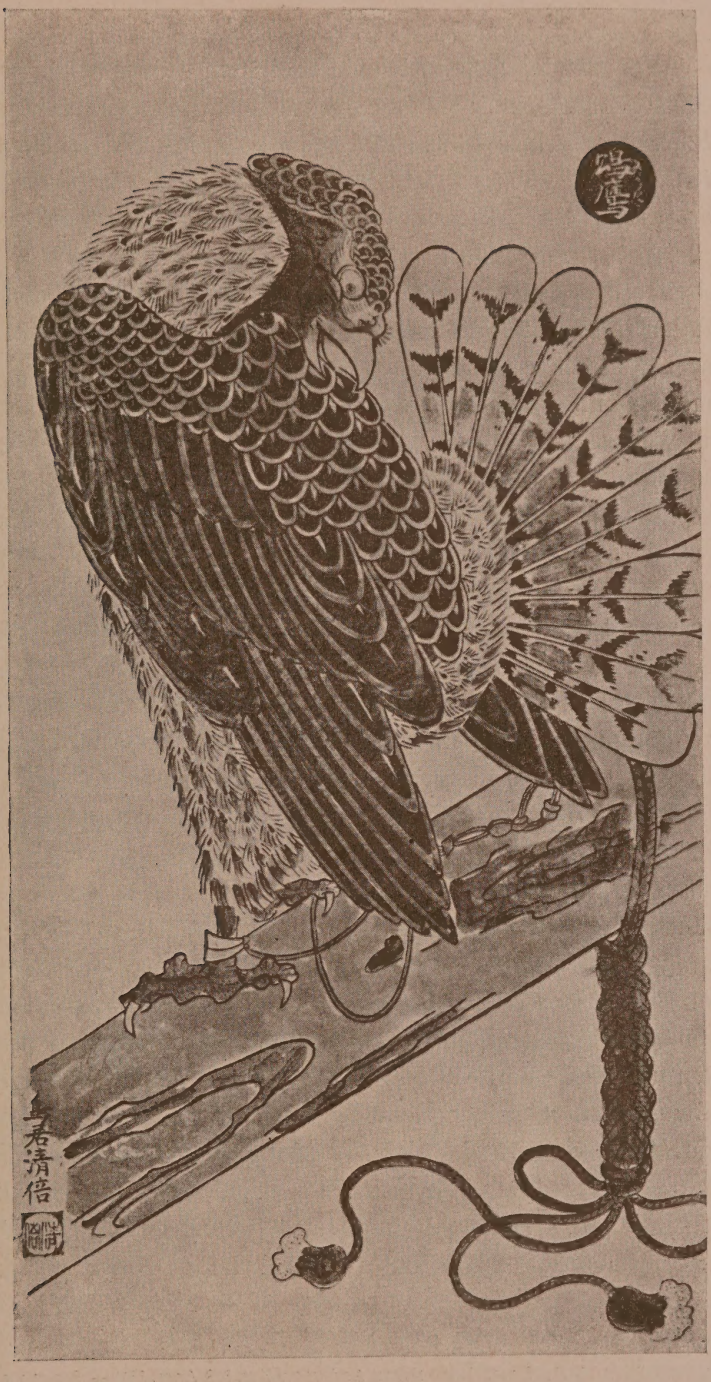


Abb. 13. Kiyomasu: Falke auf Stange. Mit Zinnober und Gelb bemalt. Gross. Samml. Doucet, Paris.

gewählten Gegenstände als, gleichwie bei den übrigen hervorragenden Künstlern dieser Zeit, seine schöpferischen Gaben: die Kraft, Eigenart, Höhe und die Vollendung seines Stils. Malereien, die mit Sicherheit auf ihn zurückzuführen wären, gibt es freilich nicht: Prof. Oeder besitzt die sehr schöne Darstellung einer Tänzerin; Binyon Taf. 24 bildet eine andere Tänzerin ab, die recht zweifelhaft erscheint. — Nach Masatoshi, dem Sohn Mataheis, bildet Fenollosa (Outline Taf. I) ein Gemälde ab, einen tanzenden und singenden Mann, um 1640—50 entstanden. — Im Britischen Museum werden zwei Malereien eines Otsu Matahei aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts aufbewahrt, die wie Vorläufer des Holzschnitts aussehen.[25]

Einen weiteren Ansporn zum Fortschreiten fand die Kano-Schule in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts unter dem grossen Shogun Hideyoshi (dem Taigo), dessen Werk durch seinen Nachfolger Iyeyasu, den Sieger in der Schlacht bei Sekigahara (1600) und den Begründer der Herrschaft des Tokugawageschlechts, vollendet wurde. 1574 hatte Nobunaga die Ashikaga gestürzt. Als er 1582 starb, folgte ihm Hideyoshi, unter dem 1592 bis 1598 der Einfall der Japaner in Korea stattfand. 1604 wurde dann Iyeyasu Shogun. Dem Einfluss dieser beiden ist es zu verdanken, dass die Kunstwerke des Altertums gesammelt wurden, dass die hohe Blüte der japanischen Keramik begann und die Schlösser der Vornehmen durch reichen Wandschmuck geziert wurden. Namentlich ist da Kano Yeitoku, der Grosssohn Motonobus, zu erwähnen, der gegen Ende des 16. Jahrhunderts im Alter von 48 Jahren starb. Ihn, den Schöpfer eines grossen dekorativen Stiles, bei dem zum erstenmal das Blattgold in grosser Menge für die Hintergründe in Verwendung kam, besonders bei seinen Setzschirmen, bezeichnet Fenollosa als den letzten grossen Maler der Kano-Schule, der Motonobu kaum nachgestanden habe und den er überhaupt fast für den grössten der japanischen Maler halten möchte. Eine Winterlandschaft nach ihm bei Binyon Taf. 21. Seine Art wurde durch seinen Schwiegersohn Kano Sanraku sowie durch seine Söhne Mitsunobu und Takanobu fortgesetzt. Von Sanrakus Schüler Sansetsu († 1652) bildet Binyon auf Taf. 22 eine Tuschlandschaft im chinesischen Stil ab. Takanobu hatte drei Söhne, die sich als Maler auszeichneten: Morinobu, bekannt unter dem Namen Tanyu, Naonobu und Yasunobu.[26]

---

[25] Fenollosa Rev. 30 ff; Ders. Kat. Nr. 1; Anderson Kat. 328 Anm. 331. — Binyon schreibt seinen Namen auch Matabei, um ihn von dem anderen Matahei zu unterscheiden.

[26] Anderson Trans. 353 ff; Fenollosa Rev. 25 ff; Gierke 17 ff.

Tanyu, der von 1601 bis 1675 lebte und als Begründer eines besonderen Zweiges der Schule angesehen wird, suchte nochmals die Bestrebungen der Alten zusammenzufassen und neu zu beleben; mehr durch die Originalität seiner Empfindungen als durch die Sorgfalt der Ausführung hervorragend, malte er in einem Stil, der zwischen dem Sesshus und dem Motonobus in der Mitte stand, wobei er selten Farben anwendete; doch fehlte es ihm an der nötigen Kraft und Originalität, um Neues begründen zu können. Besonders berühmt war seine Darstellung des Fuji, wobei nur wenig Grün und Blau verwendet war. Holzschnitte nach seinen Zeichnungen wurden im Sammelwerk Gwako senran veröffentlicht. Ein Bildnis bei Binyon auf Taf. 23. Gonse I, 213 giebt eine Skizze von ihm wieder, Anderson (Jap. Wood Engr. Nr. 17) einen Holzschnitt nach ihm. — Nach Tanyus jüngerem Bruder Naonobu bildet Gonse (zu I, 234) einen Hasen ab. — Eine Landschaft von Yasunobu, dem dritten der Brüder, findet sich bei Anderson (Pict. Arts T. 24) nachgebildet. — Tsunenobu, den Sohn Naonobus, bezeichnet Fenollosa als einen erträglichen Nachahmer Tanyus. — Die Tosa-Schule ihrerseits brachte im 17. Jahrhundert als ihren letzten bemerkenswerten Vertreter Mitsuoki, den Grosssohn Mitsunobus, hervor, den Fenollosa als einen recht guten, doch bereits etwas weichlichen Maler bezeichnet, der sein Bestes in der Blumenmalerei geleistet habe. Mitsuokis Urenkel, Mitsuyoshi, setzte im 18. Jahrhundert dessen Manier fort.

*

Diese ganze Kunst des 17. Jahrhunderts bezeichnet übrigens Fenollosa als die Kunst einer Verfallzeit. Nur vier grosse Künstler hätten, gleich Oasen, aus ihr hervorgeragt: Sansetsu, Sotatsu, Iccho und Korin. Lassen wir ihm das Wort zur beredten Schilderung des damaligen Zustands der Geister. „Der japanische Geist verfiel in weitem Bereiche der Untätigkeit und Kleinlichkeit. Unter dem Druck der Gewaltherrschaft versagte die Gelegenheit zu gesunder Äusserung eines grossen Strebens. In tausend Formalitäten und endlosem Kleinkram verlor sich das Denken der Gesellschaft. Was einst lebendiges Gesetz und Ideal für kraftvolle Helden gewesen war, schrumpfte zu romantischen Überlieferungen und unwahren Ziereien zusammen. Damals war es, dass die Japaner lernten, liederlich und unzuverlässig zu werden. Puppenspiele und Hahnenkämpfe, Kurtisanen und nächtliche Entführungen nahmen die Thatkraft der jungen Männer in Anspruch, deren Grossväter einst Korea erobert hatten. Getreu spiegelt die Kunst dieser Zeit den Geist,

der da herrschte, wieder. Zum grössten Teil ist sie der Darstellung berühmter Schönheiten des Tages, Schauspielern und Gauklern, betrunkenen Leuten und schamlosen Unflätigkeiten gewidmet; freigeistige Götterkarikaturen, Glanz und Flitter üppiger Gewänder, nichtssagende in einer Sekunde hingeworfene Skizzen, die die schwachköpfigen Theetrinker zu wilder Bewunderung hinrissen, Zeichnungen in altchinesischer Art, jedoch in zwanzigstem Aufguss, wohlangepasst dem „auserwählten" Geschmack jener Zeit — das waren die Vorwürfe dieser Kunst. Gewiss werden die Tyrannen von Yedo befriedigt gewesen sein, ihr teures Volk so glücklich und zufrieden bei seinen unschuldigen Vergnügungen zu sehen. Viele reizvolle und manche neue Eigenheiten hat die Kunst dieser Zeit tatsächlich auch aufzuweisen; aber etwas ausgesprochen Kindisches und Gemachtes haftet ihr doch stets an. Die geistige Erhebung ist ganz dahin; und die materielle Fröhlichkeit, die übrig geblieben ist, kann nimmer für wahre künstlerische Begeisterung genommen werden".[27]

Von den vier genannten Künstlern, die als Ausnahmen dastehen, ist Sánsetsu (siehe oben) der letzte Repräsentant der alten Kano-Schule, nach Fenollosa eigentlich ein Anachronismus im 17. Jahrhundert, da er seiner Art nach ganz zum 16. gehört. Sótatsu, nach Utanosuke der grösste Blumenmaler Japans und einer der grössten Koloristen des Landes, ist Korins Lehrer und bedeutender noch als dieser. Er entfernt sich bereits von der linearen Manier und neigt zu malerischer Darstellung hin. Die Abbildung einer Gruppe Chrysanthemum bei Binyon Taf. 25. Hanabusa Iccho, in Yedo (1651—1724), der Schüler Kano Yasunobus, war gleichfalls einer der grössten Koloristen der Schule und zeichnete sich, gleich Tanyu, durch die Darstellung origineller Volksscenen aus; eine Liste der Nachbildungen nach seinen Zeichnungen folgt im nächsten Kapitel; Anderson giebt eine Abbildung nach ihm in der Jap. Wood Engr. Nr. 9. — Kórin endlich, der berühmte Lackmaler, der 1660—1716 lebte, stammte aus einer bürgerlichen Familie namens Ogata in Kioto, war Schüler Sotatsus, doch werden auch Tsunenobu oder Jasunobu als seine Lehrer genannt; er verbrachte einen Teil seines Lebens in Yedo, kehrte dann nach seiner Vaterstadt wieder zurück, wo er bis zu seinem Tode blieb. Er ist, dank der Grösse und Eigenart seines Stils, der bekannteste der japanischen Maler geworden und verdient diese Hochschätzung durchaus wegen der unauslöschlich dem Gedächtnis sich

[27] Fenollosa Rev. 28. Für das Folgende siehe daselbst 29 f., 33 ff.; Anderson Trans. 355 f.; Brinckmann 192 ff.

einprägenden Kraft seiner Erfindungen, die an die Werke der um viele Jahrhunderte zurückliegenden Anfangszeiten erinnern, ohne sie doch je nachzuahmen. Die Sonderstellung, die er als der grösste und kühnste der japanischen Impressionisten einnimmt, ist von Gonse (L'Art Japonais) vortrefflich gewürdigt worden. Er kann wohl als der japanischste aller Maler bezeichnet werden. Jedenfalls übertrifft ihn keiner an Ausdrucksfähigkeit. Eine Nachbildung nach einem Blumenbilde von ihm bringt Anderson (Pict. Arts I, 67); eine von Vögeln in der Jap. Woods Engr. Nr. 8. Der Setzschirm mit bewegtem Meer, den Binyon auf der Taf. 26 abbildet, erscheint freilich zu schwer und schematisch. Seine zahlreichen, sehr breit behandelten und meist nur durch wenig Farbe gehobenen Skizzen von Pflanzen und Tieren hat zu Anfang des 19. Jahrhunderts Hoitsu vortrefflich in Faksimile-Holzschnitt wiedergegeben. Eine Liste dieser Nachbildungen folgt im nächsten Kapitel. Mit am berühmtesten ist er durch seine Lacke mit Perlmutter und Bleieinlagen geworden. Korins Bruder Kenzan machte sich besonders durch seine eigenartigen, im höchsten Grade künstlerischen Dekorationen von

Abb. 14: Kiyoharu: Junge Frau auf der Reise, mit zwei Dienerinnen. Mit der Hand in Schwarz und Gelb koloriert. Mittelgross. Samml. Bing, Paris.

Fayencen bekannt. — Ein fernerer Lehrer Korins, Koyetsu, der Freund Sotatsus, leitet bereits zu den Künstlern über, die direkt für den Holzschnitt gezeichnet haben; so hoch Fenollosa auch seinen Geschmack schätzt, rechnet er ihn doch nicht zu den grossen Malern Japans, da er nur ein Dilettant gewesen sei. Von ihm das Buch Sanju rokkasen, die sechsunddreissig Dichter (Kat. Gillot). Auch bei ihm lag der Schwerpunkt der Tätigkeit in den Lackarbeiten. Die übrigen Maler, die für den Holzschnitt gezeichnet haben, angefangen mit Hishikawa Moronobu, werden im Zusammenhang mit dieser besonderen Technik zu behandeln sein.

Diese auf dem Gebiete der Dekoration tätigen Künstler, die jedoch der japanischen Auffassung gemäss durchaus nicht von den Darstellern höherer Gegenstände geschieden wurden, bezeichnen eine Zeit, in der der Luxus zu seiner höchsten Höhe gelangt war, so dass z. B. die Frauen nicht müde wurden, mehrmals am Tage ihre Kleidung zu wechseln. Ähnlich muss es sich mit den Gebrauchsgegenständen der Männer verhalten haben.

Hier ist noch der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts erfolgten Begründung einer naturalistischen Shijo-Schule Erwähnung zu tun, die ihren Namen von der vierten Strasse Kiotos herleitete. Maruyama Okio, 1733—1795, ein Künstler, der zuerst dem altjapanischen, dann dem chinesischen Stil gefolgt war und sich in seiner Blütezeit (um 1772—1789) in Kioto niedergelassen hatte, ward ihr Begründer. Er zeichnete besonders nach der Natur. Tierdarstellungen nach ihm giebt Anderson (Pict. Arts T. 29 und 30) wieder. Für den Holzschnitt hat er nicht gezeichnet, doch erschienen Nachbildungen seiner Zeichnungen 1837 im Eno (?) gwafu und 1851 im Okio gwafu. Ein weiterer namhafter Vertreter dieser Richtung war Mori Sosen, 1746—1821, der sich namentlich in der Darstellung von Tieren, besonders von Affen, hervortat. Anderson (Pict. Arts T. 31, 42 und 68) und Gonse (L'Art Jap. I zu S. 234 und 242) geben deren wieder; ebenso Binyon Taf. 29. Seine Darstellung artet bereits in übermässige Feinheit aus. — Eine rein chinesische Schule begründete Okios vornehmster Nebenbuhler Ganku, 1749—1838, indem er seinen Stil auf den der Meister der Sung-Dynastie basierte. Er war einer der besten Maler der Neuzeit und zeichnete sich namentlich durch die Darstellung von Tigern aus. Ein solcher bei Binyon Taf. 28, ganz vortrefflich. — Wegen der Darstellung von Mäusen endlich war Shirai Naotaka berühmt. — Mit dem Ende des 18. Jahrhunderts, gegen 1780, begannen jedoch bereits vereinzelt sich europäische Einflüsse geltend zu machen, die im Zusammenhang mit der zunehmenden Kraftlosigkeit der japanischen Kunst

deren allmählichen Niedergang im 19. Jahrhundert herbeiführten.[28] — Aus dem 19. Jahrhundert ist noch Yosai zu erwähnen (1787—1878), der auch für den Holzschnitt tätig war.

DRITTES KAPITEL

DIE ANFÄNGE DES HOLZSCHNITTS
DER SCHWARZDRUCK (1582—1743)

1 (Allgemeines) — 2 (Moronobu und seine Zeitgenossen) — 3 (Die ersten Torii und Masanobu) — 4 (Die Buchillustration der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts)

1 (Allgemeines.) Wer über die Geschichte des japanischen Holzschnitts nicht näher unterrichtet ist und sich seine Vorstellungen nur nach dem bilden kann, was er zufällig von Blättern dieser Art zu Gesicht bekommen hat, wird meist geneigt sein anzunehmen, dass es sich hierbei um eine Kunst handle, die vornehmlich im neunzehnten Jahrhundert geblüht habe, und dass Hokusai, von dem er am meisten gehört hat, der grösste ihrer Vertreter gewesen sei. Diese Anschauungsweise, die lange genug geherrscht hat und durch die übermässige Wertschätzung Hokusais auch seitens der besser Unterrichteten genährt worden ist, kann nunmehr, dank der fortgesetzten Bemühungen Fenollosas, als überwunden betrachtet werden. Wie auf so manchen anderen Gebieten der Kunstgeschichte beginnt auch hinsichtlich der Kunst Japans die Ansicht sich Bahn zu brechen, dass deren heroisches Zeitalter nicht bloss eine Zeit der Vorbereitung sondern die der eigentlichen Blüte gewesen sei und dass alles Weitere nur die Ausbildung der ursprünglichen Keime gebildet habe, ohne dass wesentlich Neues hinzugefügt, ja auch nur die Kraft der Anfangszeiten erreicht worden wäre. Danach ist bei der Geschichte des japanischen Holzschnitts das Hauptgewicht auf die Entwickelung während des 18. Jahrhunderts zu legen und diese Periode wiederum als ein Ausläufer der grossen Kunst aufzufassen, die im 17. Jahrhundert durch die Maler der volkstümlichen Richtung geschaffen worden war. Nicht also diejenigen Erzeugnisse der Holzschnittkunst sind als die höchsten Leistungen

[28] Anderson Trans. 356 f.; Ders. Kat. S. 412, 418, 448; Fenollosa Rev. 38 f.

anzusprechen, die am meisten der europäischen Art sich nähern, den Vergleich mit europäischen Kunstwerken herausfordern und daher uns am leichtesten verständlich sind, sondern diejenigen, die vermöge der Ausbildung des kalligraphisch-dekorativen Charakters sich dem japanischen Ideal von künstlerischer Grösse, Vornehmheit und Eleganz am meisten nähern und zugleich die grösste Eigenart und Erfindungskraft bekunden. Von den Schöpfungen zweier Künstler gilt dies vornehmlich: von denen Moronobus, des Begründers der Gattung, zu Ende des 17. Jahrhunderts, und von denen Kiyonagas, des Vollenders der ganzen Richtung, der zu Ende des 18. Jahrhunderts alle Bestrebungen der bisherigen Kunst zu einem sowohl im Hinblick auf Komposition und Farbe wie auf Zeichnung und Ausdruck wohl abgewogenen und in seiner Art vollkommenen Ganzen zusammengefasst hat. Diese beiden werden für die nachfolgende Darstellung die Angelpunkte zu bilden haben. Denn ihrem Wirken ist es zu verdanken, dass diese ganze Kunstgattung, die durch die leichte Art der Herstellung und Vervielfältigung dazu angetan war, den Sinn für künstlerischen Genuss bis in die Hütten der Ärmsten zu tragen, doch wiederum nicht der naheliegenden Gefahr erlag, durch die stets wiederholten Darstellungen aus dem Leben der Schauspieler, der Buhldirnen und des gemeinen Volks dem Niedrig-Komischen und Gewöhnlichen zu verfallen, sondern würdig geblieben ist des Anteils auch der geistig Hochstehenden und der künstlerisch Gebildeten.

Bevor hier die Hauptzüge der Entwickelung des japanischen Holzschnitts in wenigen Strichen gezeichnet werden sollen, ist es nötig, einen Blick auf die Ausbildung des Holzschnitts vor seiner eigentlichen Selbständigkeit zu werfen. Für den Abdruck von Schriftzeichen fanden Holzblöcke freilich bereits seit dem 8. Jahrhundert Verwendung; für den Bilddruck jedoch erst seit dem 12., ja in nachweisbarer Form sogar erst seit dem 14. Jahrhundert. So stammt z. B. eine mit dem Namen des Priesters Ríokin bezeichnete Serie aus dem Jahr 1325 (verkleinerte Abb. bei Anderson Jap. Wood Engr., Nr. 4); ein Denjio Daishi (Buddha-Figur), der seiner Inschrift nach um 1400 geschnitten worden ist, giebt eine Malerei der Stifter des Klosters Heiezan von etwa 800 n. Chr. wieder und stellt die auf einer Lotosblume über einem Felsblock stehende Gestalt in guten Formen dar (Sammlung Jaekel in Greifswald, in schwarz); wie überhaupt manche dieser Kloster-Holzschnitte sich durch ihre feinen Umrisse auszeichnen. Diese Industrie diente dazu, die Andacht der Pilger durch Herstellung billiger Kopien nach berühmten Tempelbildern zu befriedigen.

Abb. 15. Masanobu: Kurtisane mit Dienerin.
Mit der Hand koloriert in Rot, Gelb, Braun, Schwarz und Goldstaub.
Auf Mikagrund. Mittelgroß. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

Die Anfänge des eigentlichen Holzschnitts, und zwar in der Form von Buchillustrationen, hängen ebenso wie die Erneuerung der Malerei und das Aufkommen der volkstümlichen Ukiyoye-Schule gegen Ende des 16. Jahrhunderts mit der Umwälzung zusammen, welche durch das damalige Aufkommen des Shogunats herbeigeführt worden war. Die Hebung der Volksbildung wie andererseits die unfreiwillige Musse, zu der sich nun die Grossen verurteilt sahen, da die Shogune sie ihrer Macht beraubt hatten, führten dazu, dass ein starkes Bedürfnis nach Unterhaltung durch Ritterromane und Schauspiele entstand, das die Schriftsteller zu befriedigen eifrig bestrebt waren; und die neue volkstümliche Zeichenkunst säumte nicht, diese Erzeugnisse mit Illustrationen zu schmücken, die durch den Holzschnitt in einfachen Umrissen vervielfältigt wurden.

Als das frühest bekannte Buch mit Illustrationen ist das 1582 erschienene Butsu y ro kyo anzusehen, das Buch des buddhistischen Kanons oder der zehn Könige der Hölle, die genaue Wiedergabe eines chinesischen Werkes (Kat. Duret Nr. 1, und in der Sammlung Vever in Paris). Also auch hier hat China das Vorbild für die neue Kunstgattung geliefert. Es ist mit ziemlich rohen Holzschnitten geziert. (Die Angabe unserer ersten Auflage, dass die Holzschnittillustrationen erst mit dem Jahre 1608 anfangen, ist danach zu berichten). Ein anderes Werk, das gleichfalls noch dem 16. Jahrhundert angehört, Tengu dairi, die Welt der Tengu (Ungeheuer), in drei Bänden, enthält 13 Abbildungen in einfachem Umriss (Kat. Gillot).

1608 erschien dann die im 10. Jahrhundert verfasste Sammlung von Ritter- und Liebesgeschichten, die unter dem Titel Ise Monogatari bekannt ist, zum erstenmal mit Holzschnittabbildungen geziert, im ganzen 48 Bildern (Abb. bei Duret S. 33 und bei Douglas, Jap. ill. books Nr. 2). Bereits 1610 folgte eine zweite Auflage des Werks. Die Abbildungen, im Stil der Tosa-Schule gehalten, sind noch stark konventionell und verraten nur geringes Streben nach individueller Auffassung; der Holzschnitt ahmt die chinesische Weise nach und ist nur mit mässiger Sorgfalt behandelt (Abb. Nr. 5 bei Anderson, Jap. Wood Engr.). 1626 erschien das Hogen Monogatari, noch roher geschnitten. Nicht besser ist das Jokio hiden von 1629, ein Unterrichtsbuch für Mädchen. Vor 1626 ist auch das Haiji Monogatari, zwei Bände, in der Art der Tosa-Schule, koloriert (wie die folgenden im Katalog Duret). Takabachi, um 1630. Nichiren shonin chugwasan, Erzählungen aus dem Leben des Priesters Nichiren, 1632, mit 89 Bildern (Kat. Gillot). — Aus dem Ende des 17. Jahrhunderts werden angeführt: die

Illustrationen von Haségawa Toun im Yehon Hokan, einer Legendensammlung von 1688; ziemlich gleichzeitig die von Ishikawa Riusen im Yámato Kosaku gwasho, einem Jahrbuch japanischer Gebräuche; Sammlungen von Ansichten z. B. von Itsukúshima und Umgegend von 1689; Tokiwagi, eine Sammlung von Stoffmustern, von 1700. Ausserdem Werke über die Anordnung von Blumen, über Uniformen, über Schwertklingen, alle mit Bildern. In all diesen Büchern ist der Text ebenso wie die Abbildungen in den Block geschnitten, wie denn der Druck mit beweglichen Lettern für Japan überhaupt nur für eine kurze Zeit, vom Ende des 16. Jahrhunderts bis etwa 1629, nachgewiesen ist, und auch da nur als eine Ausnahme, die wahrscheinlich auf den unmittelbaren Antrieb der damaligen sich für allen künstlerischen Fortschritt interessierenden Shogune zurückzuführen ist; dann kamen mit beweglichen Lettern gedruckte Bücher erst wieder im 19. Jahrhundert auf.[29]

Abb. 16. Masanobu: Frau im Bademantel mit Hahn und Henne. Das Gewand mit Welle und Rad gemustert. Zweifarbendruck in Rosa und Grün. Gross. Samml. Vever, Paris.

Frühzeitig kamen daneben schon Bilderbogen auf, die nur einem Volksbedürfnis begegneten, somit mit den späteren künstlerischen Holzschnitten nicht in unmittelbaren Zusammenhang zu bringen sind. So enthält die Sammlung Jaekel in Greifswald einen Einblattdruck in Grossfolio von 1615, schwarz, der die Niederlage Hideyoris und den Brand seines Schlosses in Ósaka darstellt, mit kleinen, gut und lebendig behandelten Figuren.

[29] Brinckmann 217 ff.

Ebendort die Darstellung einer Schlacht mit den Namen der Feldherren usw. für einen Fächer bestimmt. — Etwas später wurden höfische Szenen in einem Stil dargestellt, der bereits den Übergang zu Moronobus Weise darstellt und die, namentlich in den Gesichtern, ganz nach Art der gleichzeitigen Miniaturmalereien mit Deckfarben koloriert wurden, somit eine Art Ersatz für die Miniaturen bilden wollten, indem sie deren Herstellung erleichterten und dadurch verbilligten (Beispiele in der Sammlung Jaekel). — Zu dieser Art gehört auch ein Blatt in Gross Querfolio von Baisetsudo (Samml. Jaekel), das die acht Ansichten von Nara mit grosser Lebendigkeit wiedergibt, bald nach 1700.

Die illustrierten Bücher, die von den sechziger Jahren des 17. Jahrhunderts ab erschienen, zeigen bereits eine grössere Kraft der Darstellung und bereiten auf die Entwickelung vor, welche durch Moronobus Wirksamkeit herbeigeführt wurde und den japanischen Holzschnitt zur Höhe wahrhaft künstlerischer Gestaltung emporführte. Aus dieser Zeit des Übergangs sind u. a. (nach Duret) anzuführen: Soga monogatari 1663, 12 Bände mit 102 Bildern (neue Auflage 1704); Eiri walkakusa monogatari, Yedo 1667, 3 Bände. — Mit dem gleichzeitigen Aufkommen eines wirklichen Theaters, das sich aus dem alten Puppenspiel entwickelt hatte, hing es zusammen, dass seit 1677 auch kleine Dramen gedruckt wurden, die bald ihre Illustratoren fanden. — Als ein Vorläufer des künstlerischen Einblattdrucks, der sich seit den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts entwickelte, macht Fenellosa (im Kat. Tokio S. 11) auf die flüchtig gemalten Skizzen aufmerksam, die otsuyé, welche für den Volksbedarf in grossen Massen hergestellt wurden. Sie kamen namentlich seit 1630—40 in Aufnahme und blieben bis gegen 1730 in Übung. Diese volkstümliche Kunst des Ukiyoye hatte sich nach Mataheis Vorgang in der Shijo-Schule Kiotos entwickelt, wo sie noch bis weit in das 19. Jahrhundert hinein sich lebendig erhalten hat. Dann aber war sie, seit den letzten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts, auch nach der neuen Hauptstadt Yedo übertragen worden, wo sie zu ihrer eigentlichen Blüte gelangte.

Den wahrhaft künstlerischen Aufschwung verdankt der japanische Holzschnitt dem Einfluss Moronobus, der wesentlich von 1660—1695 wirkte und durch seine zahlreichen, immer noch im Stil der Tosa-Schule komponierten, aber frisch und lebhaft erfassten Illustrationen ein Vorbild gab, das bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts nachwirkte. Unter seinen zahlreichen Nachfolgern, die mehr und mehr den künstlerischen Einblattdruck pflegten, zeichnete sich Masanobu, der bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts hinein lebte, dadurch

Abb. 17. Masanobu: Kámuro (Dienerin) einen Liebesbrief schreibend, von ihrer Herrin belauscht. Hinten im Tokonoma Bildnis des Gottes Hotei. Zweifarbendruck in Rot und Grün. Teil eines Triptychons, das die „Frechheiten der Kámuros“ darstellt. Samml. Koepping, Berlin.

aus, dass er als der erste die Darstellungen mit einem zarten und holden Liebreiz erfüllte, der am ehesten mit dem Geiste des in Europa gleichzeitig herrschenden Rokoko in Parallele gebracht werden kann und fortan sich als ein bezeichnendes Merkmal des japanischen Stils erhielt; Torii Kiyonobu aber dadurch, dass er die zu einer über das ganze 18. Jahrhundert sich erstreckenden Wirksamkeit berufene Torii-Schule begründete, deren Leistungen an wirkungsvoller Zeichnung und dekorativem Gleichgewicht der schwarzen und weissen Massen unerreicht dastehen. Kam auch schon bei einzelnen Blättern Moronobus eine wenn auch noch schwere und eintönige Handkolorierung vor, so wurde solche von etwa 1715 ab bei Einblattdrucken zur Regel, nahm mit der Zeit eine immer reichere Gestalt an, bis um 1743 herum Shigenaga und Masanobu, dann allmählich auch alle übrigen Künstler sich dem Buntdruck zuwendeten, der zuerst nur aus zwei Stöcken meist in Grün und Rot, bestand. Gegen Ende der fünfziger Jahre endlich fügte der eben genannte Shigenaga und neben ihm namentlich Torii Kiyomitsu eine dritte Platte, für Blau oder Grau, hinzu. Shigenagas Schüler aber, der erfindungsreiche und anmutvolle Harunobu, führte um 1765 den Grundsatz des Überdrucks der farbigen Platten ein und eröffnete dadurch der Entwickelung des Buntdrucks, die fortan sich weder in der Anzahl der zu verwendenden Platten, noch in der zu erzielenden Farbenwirkung beschränkt sah, die völlig freie Bahn, die zu den höchsten Triumphen der Druckkunst führen sollte. Nun war die Zeit für Shunsho mit seiner zahlreichen Schule, für Kiyonaga und für Utamaro gekommen, die in dem letzten Drittel des 18. Jahrhunderts den japanischen Holzschnitt zu seiner vollen Entwickelung brachten. Hokusai, zu Anfang des 19. Jahrhunderts, war dann der letzte grosse Künstler dieser Reihe. Aus der Schar der meist noch immer vortrefflich geschulten, aber der Vornehmheit und Sorgfalt entbehrenden Künstler, die nach ihm kamen, ragt allein Hiroshige durch seine innig erfassten Landschaftsbilder hervor.[30]

Ein Vergleich mit der Entwickelung, die der Holzschnitt in Europa genommen hat, wird zeigen, dass die Dinge dort wie hier in ziemlich ähnlicher Weise verlaufen sind. In Europa kam der Holzschnitt gegen das Ende des 14. Jahrhunderts auf. Nachdem er über ein halbes Jahrhundert für Einzelblätter, namentlich Heiligendarstellungen, denen bisweilen ein in den gleichen Holzblock eingeschnittener Name oder auch einige Schriftzeilen beigefügt waren, Verwendung gefunden hatte, traten bald nach der Erfindung der Buch-

[30] Fenollosa Kat. S. 114.

Abb. 18. Masanobu: Kahnfahrt auf der Sumida bei Yedo. Ein junger Mann al
Zweifarbendruck in Rot un

ffenführer verkleidet; drei Geishas mit Shamisen (Laute) und Taigo (Trommel).
rün. Groß. Samml. Vever, Paris.

druckerkunst, etwa um die Mitte des 15. Jahrhunderts, die ersten Holztafel-Drucke (Blockbücher) hervor, die in Nachahmung der illustrierten volkstümlichen Handschriften Text und Bilder vereint zeigten. Zu Anfang der sechziger Jahre des 15. Jahrhunderts wurden dann einzelne Holzschnitte als Illustrationen in die mit beweglichen Typen gedruckten Bücher eingereiht; aus den anspruchslosen Umrisszeichnungen, die hauptsächlich als Unterlage für die Kolorierung zu dienen hatten, entwickelten sich durch das Eingreifen selbständiger Künstler, namentlich Dürers, allmählich in Licht und Schatten vollkommen durchgearbeitete Kompositionen, die der Farbe entraten konnten. Der Holzschnitt war nun reif, wie der Kupferstich als Einblattdruck hervorzutreten und in die weiten Volksmassen einzudringen. Doch verging noch einige Zeit, bis er sich an die Herstellung farbiger Platten heranwagte. Erst 1506 erschien Cranachs Venus; 1508 gab Burgkmair seine Reiterfiguren des h. Georg und des Kaisers Maximilian heraus; bald folgte in Venedig Ugo da Carpi mit seinen Clairobscürs nach. Wie aber diese Art es nicht über getönte Blätter hinausbrachte so wurde sie auch nur vereinzelt angewendet. Wirklich vielfarbige Holzschnitte wurden erst gegen das Ende des 18. Jahrhunderts, durch Gubitz, angefertigt und fanden keine weite und dauernde Verbreitung.

An beiden Stellen also wuchs die Holzschnitttechnik aus dem Bedürfnis hervor, Erbauungsbilder für die gläubigen Besucher heiliger Stätten in großer Zahl und mit geringer Mühe herzustellen; wurde sie dann zur Illustrierung verwendet; gewann allmählich eine selbständige Bedeutung neben den Erzeugnissen der Malerei; und trat endlich, seit der Erfindung des Buntdrucks, sogar in eine Art Wettkampf mit dieser ein. Während somit an beiden Orten etwa der gleiche Zeitraum von etwas über einem Jahrhundert erforderlich gewesen ist, um diese Stufenfolge der Entwickelung, da der Holzschnitt wesentlich als Unterlage für eine nachfolgende Kolorierung benutzt wurde, zu überwinden, so hat der Buntdruck in Japan in seiner weiteren Entwickelung eine ganz andere Bedeutung gewonnen, als sie ihm in Europa je zu teil geworden ist. In der hohen, von keinem anderen Lande und keiner anderen Zeit erreichten Blüte gerade dieses Zweiges der Vervielfältigungsverfahren liegt der Hauptwert des japanischen Holzschnitts.

Bevor wir auf die Geschichte dieser Entwickelung im einzelnen eingehen, wird es gut sein, jene besondere Gruppe von Holzschnitten zu erledigen, die nicht nach eigens dafür gefertigten Zeichnungen hergestellt sind, sondern Zeichnungen berühmter Meister als solche, sei es als Faksimile, sei

es im bloßen Umriß, wiedergeben und zumeist lange nach Lebzeiten der betreffenden Künstler ausgeführt worden sind.

Da giebt es zunächst eine Reihe von Sammlungen treuer Kopien nach berühmten Gemälden des Altertums, die im Laufe des 17. Jahrhunderts erschienen sind:[31]

Gwashi kwaijo. 6 Bde. 1707, dann 1754.
Yehon tekagami. 6 Bde. 1720.
Gako senran. 6 Bde. 8°. Osaka 1740. Mit einer genealogischen Tafel der Kano-Schule. Sehr schön ausgeführtes Werk.
Wakan meigwayen. 6 Bde. 1749.

Die Reproduktionen der bisher genannten Werke rühren nach Anderson Jap. Wood Engr. S. 40 von Ooka Shunboku, einem Gliede der Kano-Schule, her. Er starb um 1760 im Alter von 84 Jahren. Von ihm auch Gwahin, drei Bände Reproduktionen alter Bilder, 1760; und das Gwahon hiroika, bezeichnet Seshosai, Osaka 1751, drei Bände.

Fortgesetzt wurde dieses Unternehmen durch Sakurai Shuzan in den folgenden Werken:

Wakan meihitsu gwayei. 1750.
Gwaho. 1764.
Wakan meihitsu kingioku gwafu. 1771.
Gwasoku. 1777.

Nach Kopien von Kano Tanyu (gest. 1674) wurde von dessen Freunden das folgende sehr schön geratene Werk hergestellt:

Shinchin gwacho. 3 Bde. kl. 4°. Yedo 1803. Abbildungen teils in Schwarz, teils in zarter Tönung.

Nachbildungen nach Zeichnungen Hanabusa Icchos (1651—1724) finden sich in den folgenden Werken:[32]

英 Hana-busa
Hanabusa uji gwahon. 3 Bde. Osaka 1751.
Hanabusa Iccho hiakugwa. 5 Bde. Um 1760.
Iccho gwafu. 3 Bde. 1770.

一 Itsu-
Desgleichen eine andere Serie in einem Bande. 1773.
Guncho gwayei. 3 Bde. 1772.

蝶 cho
Gwato setsumiyo. 3 Bde. 1774. Neue Ausgabe 1821.
Gunto setsumiyo. 3 Bde. 1779.
Hanabusa Iccho kiogwa. Farbig. 1 Bd. 19. Jahrh.

In der Sammlung Burty (Kat. Nr. 175) befand sich ein Album in qu. 4° mit 20 farbigen Doppelblättern von schöner Zeichnung und eigenartiger

[31] Anderson Kat. S. 341.
[32] Anderson Kat. S. 337.

Abb. 19. Masanobu: In der Kirschblüte. Mann mit vier Frauen am Fluss. In Grün und Rosa. Gross. Samml. Vever, Paris.

Tönung, Badescenen, Theaterscenen, Tänze, Strassenscenen, Theetrinker, berühmte Dichter darstellend, dabei auch das dreiteilige Bild einer Furt.

Wegen seiner kühnen Karikaturen soll der Künstler nach der Insel Hachijo verbannt worden sein.

Obwohl er aus der Kano-Schule hervorgegangen war, stellte er sich unter den Einfluss Moronobus. Gewöhnlich sieht man von ihm nur Malereien seines späteren Stils, aus den ersten Jahrzehnten des 18. Jahrhundert, seitdem er nach Yedo zurückgekehrt war (Kat. Tokio 15).

Von den Zeichnungen des berühmten Lackmalers Kórin (1660—1716), die hauptsächlich in wenigen Strichen und breiten Farbenflächen hingeworfene Pflanzen und Tiere darstellen, wurden nur wenige zu seinen Lebzeiten in Nachbildungen herausgegeben. Seine Werke zeichnen sich durch eine außergewöhnliche Schärfe der Beobachtung, Treffsicherheit, Leichtigkeit der Hand und Vornehmheit des Geschmackes aus. In dem Sammelwerk Gwashi kwaiyo von 1707 finden sich, schwarz gedruckt, die vier auf einem Baumzweig schlafenden Vögel, mit der Mondscheibe im Hintergrunde, die Anderson Jap. Wood Engr. Nr. 8 abbildet.

光琳 Ko-rin

1735 gab Nonomura Chubei drei Bände Reproduktionen nach ihm heraus unter dem Titel: Michi shirube (65 Blätter). Diesem Werk sind die Darstellungen in der Korin mangwa (siehe weiter) entnommen.

Ferner erschienen im 18. Jahrhundert seine Vorzeichnungen für Kleiderstoffe:[33]

Hinagata someiro no yama. Mehrere Bände. 8°. 1732.

Hinagata mamiga no yama. 3 Bde. 8°. Osaka 1754.

Die Mehrzahl der Nachbildungen nach seinen Zeichnungen erschien aber erst im 19. Jahrhundert:

Korin gwafu. 25 Bll. 2 Bde. kl. fol. Kioto 1802. Skizzen von Blumen, flüchtig mit dem Pinsel hingeworfen; in Blau, Grün, Rot leicht tönend koloriert. Reproduktionen von Yoshinaka.

Desgleichen, 50 farbige Bll. 8°. Pflanzen, Tiere, Landschaften, Figuren enthaltend.

Korin gwashiki. 56 Bll. Kioto 1818. Grosse Doppelblätter in äusserst zarter farbiger Nachbildung. Diese leicht hingeworfenen Tierskizzen, worunter die drei jungen Hunde, die Bing in seinem Japon Artistique abbildet, gehören zu den eigenartigsten, lebendigsten und zartesten des Meisters.

Korin hiakuzu. 2 Bde. 8°. Yedo 1815. Abbildungen in Schwarz, von Hoitsu (geb. 1763, Sohn eines Daimio, wurde Oberpriester in einem Tempel zu Kioto,

[33] Anderson Kat. S. 405; Kat. Burty Nr. 87 f.

starb 1828 im Alter von 65 Jahren); die ersten Abzüge mit dessen Stempel. 100 Zeichnungen mannigfaltigen Inhalts, Kakemonos, Fächer, Schirme, Landschaften, Vögel, Blumen enthaltend. Sie wurden bei Gelegenheit der hundertjährigen Gedenkfeier des Todes des Künstlers von einer Gesellschaft seiner Verehrer zusammengebracht, indem jeder eine oder mehrere Zeichnungen beisteuerte. — Eine zweite Serie in 2 Bänden erschien 1826. — Endlich 1864 eine dritte, gleichfalls in 2 Bänden. — Die beiden ersten Serien wurden von Hoitsu herausgegeben; die dritte stammt von Ikeda Koson, einem Schüler Hoitsus.

Oson gwafu. 8°. 1817. Farbige Nachbildungen von Hoitsu. Von ausgezeichnet sorgfältiger Ausführung.

Korin mangwa. 60 Bll. Yedo 1819. Pflanzen und Blumen.

Eigene Malereien Hoitsus in dessen Oson gwafu von 1817 (Hamburg). — Er gab auch Nachbildungen nach Kenzan, dem Bruder Korins, heraus unter dem Titel: Kenzan iboku, Yedo 1823, 23 Bll.

Hierher gehört auch Tachibana Morikuni (1670—1748), der fruchtbare Illustrator aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, nicht wegen dieser seiner Illustrationen, die weiterhin zu besprechen sein werden, sondern wegen der ausgezeichneten Faksimiles nach seinen breit in flüssiger Farbe hingeworfenen Skizzen, die gleich nach seinem Tode erschienen:

橘 Tachibana 守 Morikuni 國

Umpitsu sogwa, „Pinselstriche". 3 Bde: Fol. 1749. In Schwarz. Besonders Tiere. Abb. bei Bing, Japon Artistique, Bl. X ABG.

Riakugwa. 3 Bde. 1750.

Nach Maruyama Okio (1733—1795), dem Begründer der Shijo-Schule giebt es die folgenden Nachbildungen nach Zeichnungen:[34]

Yenno gwafu. 2 Bde. 8°. Kioto 1837. Farbig. Historien, Gottheiten, Blumen, Landschaften.

Okio gwafu. kl. fol. Kioto 1850. Getönt.

Nach Soken, einem der zehn grossen Schüler Okios, erschienen illustrierte Bücher in Kioto 1802 und 1806. — Von Hishimara Nantei, einem anderen Schüler Okios, ist das Nantei gwafu, humoristische Darstellungen, 2 Bände 1812; eine Fortsetzung davon erschien 1821 in Kioto.

Endlich verdient hier Kitao Masayoshi, auch Kitao Keisai genannt (gest. 1824), der Schüler Shigemasas, Erwähnung. Er liess freilich seine Zeichnungen selbst in Holzschnitt reproduzieren, aber er fertigte sie nicht in der üblichen Holzschnittmanier mit festen Umrissen an, sondern als flüchtige mit saftiger Farbe ausgeführte Pinzelzeichnungen, die er einfach faksimilieren liess. Dadurch wurde er zum Begründer jener zahlreichen

[34] Kat. Burty Nr. 131 f.

Nachbildungen von Skizzen, die, gleichwie Hokusais Mangwa, im 19. Jahrhundert erschienen.

Von seinen Werken sind die folgenden zu erwähnen:[35]

Yehon kwacho kagami. 1789. Farbige Nachbildungen nach Vögeln und Blumen, die nach Zeichnungen eines chinesischen Künstlers kopiert sind (Sieboldsche Sammlung).

Shoshoku yekagami. 1794. Zeichenvorlagen für Künstler. Die späteren Auflagen geringer.

Jimbutsu riakuwashiki. Verschiedene Skizzen. Erste Serie 1795. Zweite 1799. Farbig.

Shuki Ichi futsu. Skizzen. 1800. Farbig.

Giobai riakugwahsiki. Fische und Muscheln. kl. fol. 1802. 30 farbige Doppelblätter von reichem Kolorit. Ein Wunderwerk der Kunst, von großem Stil und feiner, reicher Färbung; sehr sorgfältig gedruckt. Neue Auflage 1860.

Riakugwayen. Flüchtige Skizzen. 1809. Farbig.

Sansui riakuzushiki. 1800.

Kwa riakugwhashiki. 4°. Yedo 1813. Blumen und Sträucher. 27 Doppelblätter, farbig.

Landschaften, 3 Bde., 20 Blätter enthaltend. Nicht besonders.

Shoshoku gwakio, Yedo 1794, schwarz.

Gengwa yen, Yedo 1808, farbige Figurendarstellungen.

Keisai gwafu, 60 farbige Darstellungen.

Die meisten dieser Werke sind nur in wenigen aber kräftigen, breit hingesetzten Farben ausgeführt, vielfach ohne jeden Umriss. Der Künstler, auf den am Schluss des Kapitels über Kiyonaga noch zurückzukommen sein wird, ist in dieser Gattung der Fortsetzer Morikunis.

Ähnliche flüchtige Pinselzeichnungen aus dem Ende des 18. Jahrhunderts hat man von Gokan (1784, s. Kat. Burty Nr. 215), Hasegawa Mitsunobu (ibid. Nr. 539) und vielen Anderen. Von Mitsunobu erschienen illustrierte Bücher 1724 in Osaka, 1750 in Kioto, ein Buch mit Kriegsszenen 1756.

2 (Moronobu und seine Zeitgenossen.) Die eigentliche Geschichte des japanischen Holzschnitts beginnt erst mit den siebziger Jahren des 17. Jahrhunderts. Wie so häufig in der Kunstgeschichte geschah es auch hier, dass ein einzelner reichbegabter Mann, der zur rechten Zeit kam, die Kunst plötzlich zu ihrer vollen Höhe emporhob. Moronobu war dieser Mann der Vorsehung. Als er seine Wirksamkeit begann, war noch keine Rede vom Buntdruck; seine eigenen Blätter sind alle noch schwarz gedruckt und nur ausnahmsweise durch etwas mit der Hand aufgetragene Farbe in Wirkung gesetzt.

[35] Anderson Kat. 347; Kat. Burty Nr. 204 ff.

Sollten doch noch über fünfzig Jahre nach seinem Tode vergehen, bevor es nach einer Reihe verschiedenartigster Versuche, zuerst mittels der Handkolorierung, dann mittels des Zwei- und späterhin des Dreiplattendrucks gelang, den vollentwickelten, in der Wahl seiner Mittel unbeschränkten Buntdruck zu erfinden. Mit dieser letzten Gestalt des japanischen Holzschnitts, die Weltruf errang, hatte aber Moronobus Tätigkeit unmittelbar nichts zu thun. Auch wenn die Entwickelung späterhin nicht bis zu diesem Punkte gediehen wäre, hätte er seine Stelle innerhalb der Geschichte des japanischen Holzschnitts behauptet: denn seine Bedeutung liegt nicht allein darin, dass er ein Vorläufer und Vorbereiter war, sondern in der Höhe, die er überhaupt in der Kunst erstieg.

Abb. 20. Toshinobu: Schauspieler in Frauenrolle unter Goldrégen (Kobans, kleinere Goldmünzen). Mit der Hand koloriert in Schwarz, Rot und Gelb, mit Goldstaub. Mittelgross. Samml. Bing, Paris.

Wohl war es ein grosser Fortschritt, dass an die Stelle der gewöhnlichen, nur auf das Unterhaltungsbedürfnis der Menge berechneten Illustrationen, die seit dem Anfang des 17. Jahrhunderts im überlieferten Stil und ohne besondere Sorgfalt ausgeführt worden waren, plötzlich künstlerisch empfundene und künstlerisch durchgeführte Darstellungen traten; auch ist es Moronobu

zum besonderen Verdienst anzurechnen, dass er die von Matahei in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts geschaffene, in der nachfolgenden Zeit des allgemeinen Stillstands aber wieder in Vergessenheit geratene volkstümliche Kunst von neuem aufnahm und zu frischem Leben erweckte: sein eigentlicher Ruhm aber liegt darin begründet, dass er den Holzschnitt gleich so vollkommen ausgestaltete, dass die ganze Zeit, die weiterhin bis zur Erfindung des wirklichen Buntdrucks verging, die Zeit der „Primitiven", die zwei volle Generationen hindurch dauerte, durchaus unter seinem Einfluss verblieb.

Solche Primitive pflegt man jetzt überhaupt weit höher zu schätzen, als ehemals. Man erblickt in ihnen nicht bloss Vorläufer, sondern Heroen, die, ohne gerade auf die höchsten, die göttlichen Ehren Anspruch machen zu können, doch eine Kraft, Frische und Anmut entfalten, wie sie in späteren Zeiten in solcher Stärke kaum wieder anzutreffen sind. Trotz der Unzulänglichkeiten, die notwendigerweise ihren Werken anhängen, trotz dem Mangel an äusserlicher Richtigkeit, der Beschränkung auf wenige und zumeist grobe Mittel, dem Konventionalismus, haftet ihren Werken ein Reiz an, der in solcher Art weder denen der Blütezeit noch denen eines ausgeprägten Naturalismus eigen ist. Denn in der Beschränkung auf das Streben, ihre Zeichnung so ausdrucksvoll wie möglich zu gestalten, ohne Rücksicht auf eine besondere Art von Schönheit oder Wahrheit, finden diese Primitiven die Kraft zu einem Idealismus, zu einer Kunst des Stilisierens, die später, bei gesteigerter Erkenntnis, ganz undenkbar sind. Das bewusste Streben nach Schönheit und Abrundung schleift das mit unmittelbarer Frische Empfundene ab und benimmt ihm einen Teil seiner Kraft; das Bemühen aber, die Natur treu nachzuahmen, führt von den eigentlichen Zielen der Kunst ab, indem es den Künstler nur zu leicht vergessen lässt, dass er der Schöpfer, nicht aber der Abschreiber der Welt ist. Während so alle Bestrebungen einer späteren Kunstentwickelung nur dazu führen, dass nach Zeiten vielfacher Versuche, die Schönheit mit der Wahrheit in Einklang zu bringen, endlich für eine kurze Dauer eine Blüte entsteht, der aber der Verfall bereits unmittelbar auf dem Fusse folgt, gehen die Primitiven unbekümmert um die Lösung so schwieriger Probleme ihren Weg und entfalten in voller Frische die in ihnen liegenden Kräfte, indem sie nur darauf bedacht sind, ihre Gebilde mit so viel Leben wie möglich zu erfüllen und ihnen jene Abrundung zu verleihen, die nötig ist, um einen künstlerischen Eindruck zu erzielen.

So verbinden denn auch die Darstellungen Moronobus und seiner Schule eine ausgesprochen dekorative Wirkung, die durch eine gleichmässige Aus-

füllung der Bildfläche und den kräftigen Gegensatz der weissen und schwarzen Massen erzielt wird, mit der äussersten Lebendigkeit in Bewegung und Ausdruck. Alle Personen — und um reich bewegte Scenen handelt es sich hier fast immer — stehen miteinander in Bezug, wirken auf einander ein und erzeugen dadurch einen im höchsten Grade dramatischen Eindruck. Bei wesentlich schematischer Bildung sind sie doch ganz erfüllt von einem warmen Lebensgefühl, das der Künstler innerlich empfunden hat; so einförmig auch die Gesichter, namentlich die rundlichen der Frauen mit ihren kleinen inneren Zügen, gestaltet sind, und so sehr die höfische Etikette, die in diesen Darstellungen vorwaltet, zu möglichster Unbeweglichkeit und Empfindungslosigkeit zwingt, wird doch durch das Spiel der Augen und Brauen genug innere Leidenschaft verraten; in graziöser Haltung und schönem Fluss der Linien bewegen sich die von festen, rundlichen, stellenweise leicht verstärkten Umrissen eingefassten Gestalten. Scenen aus der Geschichte und Sage, aber auch zahlreiche Darstellungen aus der Gegenwart wechseln miteinander ab, das Treiben der vornehmen Gesellschaft, ihre Kämpfe und Liebesabenteuer, ihre Spiele, Unterhaltungen, Vergnügen, auch die Tracht in Haar und Gewand getreulich wiedergebend. Eine Probe, verkleinert, bei Anderson Jap. Wood Engr. Nr. 6. Äussert sich nun auch zum erstenmal der Geist einer neuen Zeit von gelockerten Sitten, indem gefälligen Schönen sowie den Theaterleuten Eingang in die Darstellungen gewährt wird, so verfallen die Künstler doch nie ins Gemeine, sondern wahren stets die Formen feinen Anstands und vornehmer Haltung. Nur bei den figurenreichen bewegten Strassenscenen, die Moronobu auf grossen Querblättern darzustellen liebte, giebt er sich einer gewissen Ausgelassenheit hin, die aber stets künstlerisch bleibt und wahrhaft fortreissend wirkt. Gespreizt wird er nie, sondern bleibt stets schlicht und natürlich.

Hishikawa Moronobu, auch unter dem Namen Kichibei bekannt, wurde um 1646—1647 (nach J. Kurth bereits 1638) als der Sohn eines berühmten Stickers Namens Michishige in Hoda in der Provinz Awa geboren[36]. Nachdem er das Handwerk seines Vaters erlernt und sich als Zeichner für bunte Gewänder uud Stickereien einen Namen gemacht hatte, verliess er Yasuda, das er bis dahin bewohnt, und zog nach Yedo, wo er die Malerei erlernte und sich dann namentlich der Buchillustration zuwendete. Nach Fenollosa (An Outline) erlernte er die Malerei in der neuen Kanoschule Tanyus, so dass er den Wettkampf mit Tsunenobu, dem Günstling der Shoguns, aufnehmen

[36] Anderson Kat. 332; Fenollosa Kat. Nr. 3—6; Strange 6.

konnte. Zeichnete er sich hier auch als Maler aus, indem er den von Matahei begründeten volkstümlichen Stil wieder aufnahm und sich dabei einer zarten Durchführung und einer geschmackvollen Farbenwahl befleissigte, so gewann er doch weit grösseren Einfluss durch die Belebung, die er dem Holzschnitt zukommen liess, indem er mit unermüdlichem Eifer Reihen von Illustrationen schuf, die er in sorgfältigerer Weise, als bis dahin üblich gewesen war, unter seiner Aufsicht in Holz schneiden liess. Diese Wirksamkeit dauerte von 1659 bis 1695. Moronobu begnügte sich mit gewöhnlichen Typen, wusste aber seine Gestalten mit aussergewöhnlichen Leben zu erfüllen, so dass sie tatsächlich zu dem Beschauer sprechen. Dabei liess er die dekorative Wirkung nie aus dem Auge, sondern verwendete aufs glücklichste den Gegensatz weisser und schwarzer Flecke. So wurde er zum wirklichen Schöpfer des volkstümlichen Illustrationsstils. Die kraftvollsten seiner Schöpfungen stammen aus dem Anfang der achtziger Jahre. Von seinen späteren Werken sagt Fenollosa (Kat. Tokio 13), die Rundung seiner Linien sei weicher und weiblicher als früher. Bald scharte sich eine grosse Zahl Gleichstrebender und Schüler um ihn, so dass er gegen das Ende des Jahrhunderts als der unumschränkte Herrscher auf diesem Gebiete dastand. Seine stets in einfachem, kräftigem Schwarz gedruckten Holzschnitte kommen nur selten koloriert vor und müssen sich dann mit einigen breit und wirkungsvoll hingesetzten Flecken in Orange oder Braunrot und Grün begnügen. Eines seiner frühesten Werke ist das Ukiyo hiakunin joye, die hundert Frauengestalten, 31 Darstellungen von Frauen bei ihren täglichen Beschäftigungen, Yedo; ferner die Scenen aus dem herrschaftlichen Leben, Iwaki yezukushi, von 1682; aus demselben Jahre das dreibändige Yámato no oyosei; 1683 gab er die Bilder schöner Frauen, Bíjin jezukushi, heraus; die hundert Dichter stellte er in dem Werke Hiakunin ishu sugata (1685) paarweise einander gegenübersitzend dar, alle verschieden, voll Bewegung und Ausdruck und individueller Bildung; ausserdem illustrierte er den Roman Ise monogatari (neue Auflage 1744, in zwei Bänden), den Genji monogatari (25 Blatt), gab 1687 ein topographisches Werk (ein Meisho); einen Wegweiser durch Yoshiwara, 1678; 1691 eine Folge landschaftlicher Gärten heraus; auch ein Album mit Studien von Tieren, Pflanzen, Blumen giebt es von ihm; ferner Fächerzeichnungen 1682, Blumen und Vögel 1683, Yegata sennin zukushi (Geistergeschichten in chinesischem Stil) 1689. Eine reichhaltige Liste seiner Werke befindet sich

菱川師宣 Hishikawa Moronobu

in Andersons Kat. S. 334. Abbildungen im Kat. Hayashi Nr. 174, bei Duret S. 53, bei Fenollosa (Outline Taf. II). Seine Einblattdrucke sind sehr selten. In seinem Alter, heisst es, entsagte er der Welt, liess sich das Haupt scheren, nahm den Namen Yuchiku an und lebte fortan nach Art der Mönche. Er starb um 1714 bis 1715 in der Periode Shotoku (1711—1716) im Alter von 67 Jahren, nachdem er 1694 Mönch geworden war (J. Kurth). Die Nachricht, welche sich in einem Buche seines Sohnes Morofusa befindet, wonach er bereits 1695 gestorben sein soll, bezieht sich wohl auf diese Abkehr von der Welt.

Abb. 21. Shigenobu: Pferde am Wasser unter Kirschbaum. Mit der Hand koloriert in Schwarz, Grau und Gelb. Mittelgross. Samml. Bing, Paris

Er hinterliess zwei Söhne, von denen sich der eine, Moronaga, im Kolorieren von Holzschnitten ausgezeichnet haben soll. Der andre, Morofusa, folgte durchaus der Manier des Vaters, die er in fliessenden Linien und mit grosser Lebendigkeit zu handhaben wusste. Über diesen Hishikawa Morofusa siehe Fenollosa (Outline); er wird bereits 1686 als Maler genannt und hiess im gewöhnlichen Leben Kichiza-yemon (Kat. Tokio 14).

Von ihm ein Buch mit Kleidermustern, 84 Abbildungen, um 1700. — Abbildung im Kat. Hayashi Nr. 185.

Als einen der besten Schüler Moronobus bezeichnet Fenollosa (Outline) den Furuyama Moroshige, der gleichfalls Maler war; vielleicht sei er der Lehrer Kiyonagas gewesen (Kat. Tokio 13). Illustrierte Bücher von ihm stammen aus den Jahren 1692 und 1698. Ein Blatt bei Frau Straus-Negbaur in Frankfurt a. M.[36a]

Ein weiterer Schüler Moronobus war Sugimura Masataka, ein Maler um 1700 (Kat. Tokio 15). Ein prachtvoll von ihm illustriertes Buch von 1684 steht den besten Schöpfungen des Meisters nicht nach. Ein anderes von 1716, Kioto.

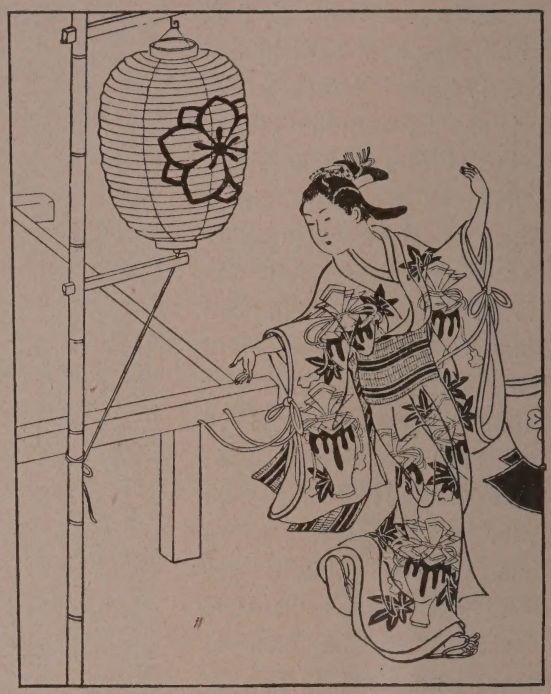


Abb. 22. Sukenobu: Drei Tänzerinnen. Doppelblatt Kgl. Kupferstich-

Zeitgenossen von Moronobu waren Hasegawa Toun, der 1688 die Legendensammlung Yehon hokan herausgab, und Ishigawa Riusen, der das Landleben im Yamato kosaku gwasho illustrierte. Riusen wird schon neben Moronobu als berühmter Künstler erwähnt. Ein illustriertes Buch von ihm erschien in Yedo zwischen 1692 und 1696. Abb. eines Buches von 1714 im Kat. Hayashi Nr. 187. — Von Ishikawa Riushu, einem Schüler Riusens, daselbst Nr. 188 ein Blatt abgebildet. — Weiterhin wird der Maler Wowo um 1700 erwähnt (Kat. Tokio 14), der bis in die Periode Kioho (1716—35) für den Holzschnitt arbeitete. — Andere Bücherillustratoren: Kawashima Shigenobu (1683), Kichi (1700), Yoshimura Katsumasa (1718); von Letzterem Taisei Shucho, Tier- und Pflanzendarstellungen, 112 Blatt, 3 Bände (Kat. Gillot).

[36a] Von Moroshige kam Furuyama Moromasa her, der in der Periode Horeki (1751—63), also in einer viel späteren Zeit, lebte (Kat. Tokio 13). Abb. Kat. Hayashi Nr. 186, Scene in einem Teehaus, gr. qu. fol.

aus einem um 1735 erschienenen Buche. Schwarz. kabinett. Dresden.

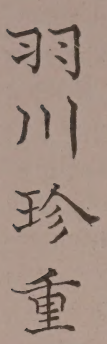
Sein grösster Mitstrebender aber war Kwaigétsudo, dessen Wirksamkeit vornehmlich in das erste Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts fällt.[37] Reichte er auch an Erfindungskraft und Fruchtbarkeit nicht an Moronobu heran, und blieb er auch gegenüber den wenngleich etwas untersetzten so doch wohlproportionierten Gestalten Moronobus in einem gewissen Manierismus insofern befangen, als er die Köpfe, Hände und Füsse zu klein zu bilden pflegte, so wusste er seinen in bauschige, reich gemusterte Gewänder gekleideten Frauentypen, die er für Holzschnitte grossen hohen Formats bildete, eine Würde der Haltung, einen Fluss der Linien, einen Schwung der Gewandfalten zu verleihen, die sie zu den hervorragendsten und kraftvollsten Schöpfungen dieser Technik erheben. Durch die grosse Musterung der Gewänder in Schwarz und Weiss erhalten diese Blätter eine unvergleichliche dekorative Wirkung.

懐月堂 Kwai- getsu- do

Gleich Moronobu war Kwaigetsudo auch Maler. Im Kat. Hayashi wird Kwaigetsudo Yasutomo zubenannt, als aus der Tosa-Schule hervorgehend bezeichnet und als der erste Kwaigetsudo, der Holzschnitte gefertigt hat. Daselbst Abb. — Im Kat. Tokio 18 fg. findet der Künstler eine eingehende und gerechte Würdigung. Er wird mit Choshun (siehe weiter) in Verbindung gebracht, als der glänzendste aus dessen Gruppe und der einzige, der für den Holzschnitt gearbeitet hat. Er ist besonders von 1707—14tätig gewesen und zeigt schon den Einfluss Masanobus (s. weiter) und der ersten Torii. War er auch, heisst es dort, in der Kompo-

[37] Fenollosa Kat. Nr. 15 ff.

sition etwas gleichförmig, so steht er doch wegen der vorzüglichen Verteilung der schwarzen Muster unerreicht unter all diesen volkstümlichen Künstlern da. Ein Schüler Kwaigetsudos scheint Norishige gewesen zu sein, dessen Name in Verbindung mit dem Kwaigetsudos auf den hier abgebildeten Blättern vorkommt. — Um 1700 wirkte auch Hanegawa Chinchó, von dem es einige grosse, mit der Hand kolorierte Frauenbildnisse giebt, in deren Bemalung das Ziegelrot stark überwiegt. Sein Stil ist breit und vornehm.[38] Von etwa 1700 stammt ein von ihm illustriertes Buch, Yedo (Kat. Hayashi 1450). Auf diese Jugendzeit, die sich an Moronobus Vorbild anschliesst, folgte aber dann in den späteren Jahrzehnten die Hauptwirksamkeit des Künstlers, die ihn als einen Schüler Kiyonobus kennzeichnet. Er lebte 1679—1754 und zeichnete Hanegawa Okinobu (Kat. Hayashi Nr. 235 fg. mit Abb.). Ein Hauptblatt bei Frau Straus-Negbaur in Frankfurt a. M.



Als Maler der volkstümlichen Schule gewann Moronobus Schüler Chóshun (japan. Miyagawa Nagaharu) einen weitreichenden Einfluss. Ein besserer Kolorist als sein Lehrer, behandelte er denselben Kreis von Darstellungen wie dieser, zeichnete aber nicht für den Holzschnitt. Er war vornehmlich während des zweiten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts tätig und hielt sich näher an den Stil Tsunenobus als Moronobu an den Tanyus. Zu den Farben der Kano-Schule (rot, gelb, blau und grün) fügte er die gedämpften Töne braun, olivgrün, purpur und grau hinzu. Er stellte besonders Strassenszenen aus Yedo dar und wirkte mit seiner Schule bis etwa 1725 (Kat. Tokio S. 16). Eine Malerei von ihm bei Fenollosa (Outline Taf. III) abgebildet. — Nach demselben Schriftsteller folgte auf die Moronobu-Schule, die seit 1710 immer mehr verfiel, einerseits die freiere Holzschneideschule Kiyonobus, andrerseits die mehr konservative Malerschule Choshuns, welcher die Vornehmen, die sich damals strenger vom Volk zu scheiden begannen, anhingen. Sein Sohn Miyagawa Choki arbeitete in den zwanziger Jahren. Ein anderer Nachfolger Choshuns, Tsuneyuki, der vielleicht aus der Kano-Schule hervorging, gehört zu den besten Malern des volkstümlichen Stils. Er war wahrscheinlich ein Schüler Tsunenobus und malte um 1720 (Kat. Tokio S. 21). — In der Richtung Choshuns wirkte auch Katsumura Terunobu um 1716—36; Abb. in Kat. Happer Nr. 205. Besondere Be-

[38] Briefl. Mitteil. von S. Bing.

deutung gewann aber Choshuns Schüler Miyagawa Shunsui (Shinsui?), der als Maler die weitere Ausbildung dieses Stils in der Richtung auf die Darstellung anmutiger Frauengestalten, welche in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu ihrer vollen Ausbildung gelangte, beeinflusste. Wenigstens findet es Fenollosa sehr wahrscheinlich, dass er ein und dieselbe Person mit jenem Katsukawa Shinsui gewesen sei, der noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts gearbeitet, einige übrigens nicht besonders wichtige Drucke geliefert und sich namentlich als Lehrer des grossen Shunsho bekannt gemacht hat. In solchem Fall hätte er um 1750 seinen Familiennamen geändert und bis etwa 1770 unter dem Einfluss Masanobus weiter gewirkt. Wie dem auch sei, so hat er jedenfalls auf Tsunemasa eingewirkt, der ursprünglich wahrscheinlich ein Schüler des oben genannten Tsuneyuki gewesen, und seine Bedeutung darin hat, dass er als Maler den Stil Harunobus und der übrigen Frauendarsteller aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts vorbereitete. Tsunemasa war zwischen 1730 und 1780 thätig; um 1750 scheint er seinen besonderen Stil ausgebildet zu haben (Kat. Tokio S. 22). — Alle diese genannten Künstler, ausser Terunobu, kommen nur als Maler in Betracht.[39]

3 (Die ersten Torií; Masanobu.) Die Kunst der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts steht wesentlich unter dem Einfluss der von Kiyonobu (I) begründeten Torií-Schule, die sich besonders der Schilderung des um jene Zeit zu ihrem höchsten Glanz erblühten Schauspielerwesens widmete und bis über das Ende des 18. Jahrhunderts wirksam war. Früher meinte man, diese Zeit mit der der zweifarbigen Holzschnitte, deren Aufkommen man in um das Jahr 1710 versetzte, identifizieren zu können; seitdem aber Fenollosa festgestellt hat, dass die Herstellung der frühesten Buntdrucke nicht wohl vor 1743 angenommen werden kann, aus welchem Jahre der erste datierte und vermutlich früheste Druck dieser Art stammt, muss man sich die ganze Zeit bis dahin als durchaus noch dem Schwarzdruck gewidmet denken. Dafür erfordert aber die Bemalung dieser Blätter, die man bereits früh und jedenfalls um 1710 mit künstlerischer Sorgfalt zu betreiben anfing, eine

---

[39] Fenollosa Kat. Nr. 7—13. — Über Shunsui handelt Fenollosa ausführlich auch in seinem Outline S. 31 und im Kat. Tokio S. 24 fg. Danach war er vielleicht ein Sohn Choshuns. Neben den Torií gründete er eine grosse Malerschule, die sich durch Realismus, Farbigkeit und Zartheit der Auffassung auszeichnete; auch der landschaftliche Hintergrund begann sich mit der Zeit zu entwickeln. Abb. einer Malerei von ihm im Outline Taf. VII. Erst nach 1765 hat er ein- oder zweimal für den Holzschnitt gezeichnet.

besondere Beachtung, da sich an ihr jene Tongebung ausbildete, die dann das Vorbild für den wirklichen Buntdruck lieferte.[39a]

Torii Kiyonobu I, seinem eigentlichen Namen nach Shobei, ist 1664 geboren und hat bis 1729 gelebt.[40] Von Kioto, wo er anfangs gelebt hatte, zog er nach dem von einem frischeren Zuge durchwehten Yedo und wendete sich hier namentlich der Darstellung von Schauspielern sowie der Herstellung von Theaterzetteln und Plakaten zu. Während bis dahin solche Gegenstände nur gelegentlich behandelt worden waren, erhob er sie zu einer feststehenden Gattung des Holzschnitts, die innerhalb der von ihm begründeten Torii-Schule ununterbrochen und gleichsam auf Grund eines Vorrechts weitergepflegt wurde. Seine Zeichnung war breit, kräftig und bestimmt, auf die Wirkung aus der Ferne berechnet, wie bei Malereien mit saftigem Pinsel. Einfache rundliche Umrisse genügten ihm, um den Eindruck der Kraft zu erzeugen. Die Gesichter sind bei ihm lang, von ovaler Form. Seine großen Blätter (Abb. bei Hayashi Nr. 197) zeichnen sich durch die vortreffliche Verteilung der schwarzen Flecke aus, die durch die Übermalung mit leuchtendem Zinnober noch stärker in Wirkung gesetzt werden. Dazu trat noch ein gedämpftes Gelb und ein ins Olivenfarbene übergehendes Grün. Um 1715 erreichten diese grossen Schauspielerbildnisse ihre höchste Beliebtheit. Durch sie wurde, wie der Kat. Hayashi (Einleitung S. III) richtig sagt, Kiyonobu zum wirklichen Schöpfer der volkstümlichen Darstellung, nachdem bis dahin der höfische Stil Moronobus geherrscht hatte. Dann aber wurden die grossen Blätter und zwar bis zur Erfindung des Zweifarbendrucks mehr und mehr durch die kleinen schmalen Formate ersetzt, die Hoso-ye hiessen und noch von Shunsho in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit Vorliebe verwendet wurden. — In seiner ersten Zeit hat Kiyonobu auch Bücher illustriert. Der Kat. Hayashi (Nr. 1426f.) führt solche an, die in Yedo um 1690, dann von 1700 bis 1705 erschienen.

鳥居清信 Torii-i Kiyo-nobu

[39a] In der ersten Auflage war eine parallele Tätigkeit und ein fortgesetzter Wettkampf zwischen Kiyonobu und Masanobu angenommen worden. Seitdem sich aber herausgestellt hat, dass zwei Künstler des Namens Kiyonobu, ein älterer und ein wesentlich jüngerer anzunehmen sind, musste diese Darstellung von Grund aus geändert werden, da Masanobu, wenn er seine Tätigkeit auch ziemlich gleichzeitig mit Kiyonobu I. begann, als bestimmender Meister doch erst in der zweiten Hälfte seines Lebens hervortrat und da erst den geschilderten Wettkampf, nun aber mit Kiyonobu II., aufnahm.

[40] In den ersten Auflagen waren seine Lebensdaten nach Anderson Jap. Wood Engr. 23; Fenollosa Kat. 20—23, 29, 35, 61, 87; Strange 21 auf 1688 bis etwa 1756 angegeben worden. Die neuen Daten beruhen auf dem Kat. Hayashi Nr. 190ff.

Anfangs wendete Kiyonobu für die Kolorierung das damals allgemein übliche Orangerot (tan, eine Bleifarbe) bei der Kolorierung seiner Blätter an, die danach als tanye, Orangemalereien, bezeichnet zu werden pflegten. Von etwa 1715 ab aber verwendete er statt dessen ein Karminrot (beni, einen Pflanzensaft) und verband damit ein Violett, Blau und ein leuchtendes Gelb.[41] In den zwanziger Jahren gesellte sich dazu die Tusche, die mit Firniss überzogen wurde und durch etwa zwei Jahrzehnte hindurch das auszeichnende Merkmal für die Bemalung jener Zeit bildete; auch Goldstaub und für den weissen Grund Perlmutterpulver (mika) werden gebraucht. Solche mit der Hand kolorierte Holzschnitte nannte man Urushiye, Lackmalereien. Gerade während dieser Zeit, da die Bemalung der Holzschnitte zu ihrer höchsten Vollkommenheit gebracht wurde und allgemeine Verbreitung fand, hatte Masanobu, der ziemlich gleichzeitig mit Kiyonobu für den Holzschnitt zu arbeiten begonnen, seine Tätigkeit ruhen lassen und sich fast ausschliesslich der Malerei zugewendet. Das war zugleich die Zeit, da die Haartracht, nachdem die reiche Bildung des 17. Jahrhunderts aufgegeben und einer stets platter werdenden Form zugeführt worden war, sich immer mehr der viereckigen Gestalt näherte, die nur durch einen langen platten Zopf ausgezeichnet wurde.

Nach japanischer Sitte nahmen Kiyonobus Schüler einen Teil seines Eigennamens, den sie durch eine Zusatzsilbe ergänzten, an. Unter ihnen ragte als der beste Kiyótada hervor, der bereits um 1720 zu wirken begann, aber schon nach kurzer Zeit aufhörte tätig zu sein; seine Werke sind daher auch besonders selten. Eine Abbildung in Kat. Hayashi Nr. 219 erinnert etwas an Masanobu. Im Kat. Tokio S. 33 werden von ihm 33 Malereien aus den Jahren von etwa 1714 bis 1736 angeführt. Vielleicht war es ein Sohn Kiyonobus.[42] — Mit Kiyonobu I zusammen pflegt Kiyomasu als der zweite grosse Meister der Schule genannt zu werden.[43] Da er (nach dem Kat. Hayashi Nr. 203f.) um 1679 geboren ist, kann er nicht, wie früher angenommen wurde, ein Sohn Kiyonobus gewesen sein; eher dessen Bruder, wie Fenollosa annimmt. Gestorben soll er erst 1763 sein; danach hätte er die Wirksamkeit Kiyonobus II. (siehe weiter) mit erlebt. Ein Schauspiel-

鳥 Tori-
居 i
清 Kiyo-
倍 masu

[41] Nach einer Angabe in dem Sammelwerk Kokka ist das tan durch beni am Anfang der Periode Kioho (1716—1735) ersetzt worden (Deshayes in L'Art 1893 II, 10).

[42] Fenollosa Kat. 31.

[43] Fenollosa Kat. 24.

programm von ihm ist bereits von 1693 datiert. Illustrierte Bücher von 1703 (Kioto), dann 1712 (Yedo), 1729 und 1747. Der Kat. Tokio (Nr. 37f.) führt von ihm Blätter an, die in die Zeit um 1711 und 1713 versetzt werden; in dem einen von ihnen findet Fenollosa eine Vornehmheit des Linienzugs, die bei Moronobu noch gar nicht zu suchen ist, und eine Lebendigkeit, die über Kwaigetsudo hinausgeht. Als Zeichner scheint er Kiyonobu übertroffen zu haben und überhaupt fruchtbarer gewesen zu sein als jener. Seine Kompositionen, die sowohl aus schwarzen wie aus Zweifarben-Drucken bestehen, sind von Leben und wuchtiger Kraft erfüllt. Bing (Kat. S. 2) führt deren einige auf. Der Kat. Tokio (Nr. 40) führt von ihm ein Urushiye von etwa 1728 an, Zweifarbendrucke von etwa 1744 und 1747 (Nr. 69 und 70). Gegen 1748 kommt bei ihm zum erstenmal ein Schachbrettmuster vor. Der Kat. Gillot führt sogar einen Dreifarbendruck an, einen Falken auf einer Stange. — Auch Kiyóshige, von dem Bing (Kat. S. 3) einen Schauspieler anführt, gehört dieser Zeit an. Er fertigte, nach freundlicher Mitteilung von S. Bing, fast nur Schauspielerbildnisse grösseren und kleineren Formats, auch Kakemonos. Seine Wirksamkeit erstreckte sich auf die Zeit von 1725 bis etwa 1759. Im Kat. Tokio Nr. 51 wird ein mit der Hand koloriertes Kokemono von ihm aus der Zeit von etwa 1745 angeführt, dann ein Zweifarbendruck von etwa 1759 (Nr. 83). Ein illustriertes Buch erschien 1754 in Yedo. Abbildungen in Kat. Hayashi Nr. 224 und 226, deren erste bereits sehr an Harunobu erinnert. — Endlich ist Kondo Sukegoro (auch Hishikawa) Kiyoharu zu nennen, der in der ersten Hälfte des 18. Jahr-

Abb. 23. Shunboku: Ländliches Vergnügen. Aus Matahei. In Schwarz.

dem 3. Bande des Yehon tekagami von 1720. Nach Samml. Bing, Paris.

hunderts besonders als Bücherillustrator tätig war, namentlich für Kinderbücher. Ein illustriertes Buch von ihm erschien 1720 in Yedo. Von ihm giebt es Ginka-Zoshi, Poesien zum Mädchenfest Tanabata am 7. Juli (nach altem Kalender); eine neue Ausgabe, und zwar farbig, soll 1835 in Osaka in drei Bänden 8° veranstaltet worden sein. Auch Theaterscenen stellte er dar.[44] Als einen Sohn oder Schüler von ihm führt der Kat. Hayashi (Nr. 232) einen Kondo Katsunobu an, mit Abbildung, sehr anmutig und von breiter Zeichnung.

Als weitere Künstler dieser Gruppe sind zu nennen: Torii Kiyotomo, der vielleicht schon von Masanobu beeinflusst ist; seine Werke sind selten und fein. Im Kat. Hayashi (Nr. 221), wo auch eine Abbildung, wird er als ein Schüler Kiyonobus I. bezeichnet. Im Kat. Tokio Nr. 52 ein Urushiye von etwa 1739. — Katsukawa Torushige, ein Schüler Kiyonobus; im Kat. Hayashi Nr. 531 eine Abb. — Tamura Yoshinobu, Abb. daselbst Nr. 233. — Fujikawa Yoshinobu, Mitte des 18. Jahrhunderts, Abb. daselbst Nr. 294. — Tamura Sadanobu, Abb. daselbst Nr. 234. — Shimizu Mitsunobu, Abb. daselbst Nr. 292.

Die zweite Generation der Torii wird durch Kiyonobu II. repräsentiert, der von den dreissiger Jahren bis zur Mitte der fünfziger wirkte, somit schon die Zeit des Zweifarbendrucks, die mit 1743 einsetzte, voll erlebte. Er wird im Kat. Gillot als der dritte Sohn Kiyonobus I. angegeben.[44a] Bing

---

[44] Anderson Kat. 338; Kat. Burty Nr. 152.

[44a] In der ersten Auflage war er noch mit Kyionobu I. identifiziert worden, von dem angenommen wurde, dass er bis über die Mitte des Jahrhunderts gelebt habe.

(Kat. S. 1) führt einige Blätter von ihm an, bei denen jedoch noch festzustellen ist, ob sie ihm oder Kiyonobu I. gehören; dasselbe gilt von dem Liebespaar, das Strange zu S. 22 abbildet. In der Sammlung Jaekel in Greifswald befindet sich ein Urushiye von ihm aus dem Anfang der dreissiger Jahre. Auf einem Farbendruck, der um 1752 entstanden, befindet sich bereits die Andeutung einer Landschaft (Kat. Tokio Nr. 46, siehe dort S. 27); auf dem Bildnis eines Schauspielers als Soga no Goro von etwa 1753 (Abb. in Fenollosas Outline Taf. V) sind die Flecke des Rot und Grün in Verbindung mit dem Schwarz und Weiss so kunstvoll verteilt, wie die Musterung auf der Schale einer Schildkröte; auf einem Zweifarbendruck von etwa 1754 (daselbst S. 47) tritt das Schwarz bereits stärker hervor. Fenollosa (Kat. Nr. 61) erwähnt besonders rühmend ein Triptychon mit Gestalten unter Sonnenschirmen, Buntdruck. — Vielleicht ist er identisch mit dem Torii Shiró, von dem der Kat. Hayashi Nr. 227 ein Blatt abbildet. — Zwei berühmte Künstler ähnlicher Namensbildung treten erst weit später auf: Kiyomitsu um die Mitte des Jahrhunderts; Kiyonaga, der vollendetste Repräsentant japanischer Holzschnittkunst, erst gegen dessen Ende.

Dieser Torii-Schule der ersten Zeit, namentlich aber Kiyonobu II., stellt sich Okumura Masanobu an die Seite, der von 1685 bis 1764 lebte und eine besondere Stelle für sich beansprucht. Er war auch Verleger und bezeichnete ausser mit seinem eigentlichen Namen mit Bunkaku, Kwammio, Tanchosei, auch Genroku.[45] Von den Torii unterscheidet er sich dadurch, dass er als unmittelbarer Schüler Moronobus sich weit enger an dessen Stil anschloss, Schauspielerbildnisse nur selten lieferte, dafür aber es sich um so mehr angelegen sein liess, den Liebreiz zarter Frauenschönheiten zu verherrlichen, und schliesslich, dank dem hohen Sinn für Anmut und wohlgefällige Komposition, der ihm angeboren war, es dahin brachte, dem Stil dieser Anfangszeit eine Vollkommenheit und Abrundung zu verleihen, wie sie späterhin bei entsprechend freierer Gestaltung erst wieder in den Werken Kiyonogas anzutreffen sind.

奥 Oku- 村 mura 政 Masa- 信 nobu

Sein Leben zerfällt in zwei deutlich geschiedene Perioden, deren Grenze die zweite Hälfte der dreissiger Jahre bildet. Anfangs scheint er gleich

[45] In der ersten Auflage war nach Fenollosa Kat. 18—20, 36, 41, 48, 53—55, 66, 77 sein Todesjahr auf 1751/52 angegeben worden. Nach den vorstehenden, dem Kat. Hayashi entnommenen Lebensdaten, sowie infolge der Trennung der beiden Künstler Kiyonobu I. und II. musste hier die Biographie Masanobus eine ganz andere Gestalt gewinnen.

seinem Lehrer Moronobu wesentlich Buchillustrationen, Yehons, in Schwarz geliefert zu haben; Anderson (Kat. S. 338) führt deren einige an, darunter auch ein Werk, das von schönen Frauen (bijin) handelt; die Jahreszahlen die er dafür angiebt, gehen von 1690 bis 1720, doch ist die erste dieser Zahlen offenbar viel zu früh. Im Kat. Hayashi Nr. 1457f. fangen seine illustrierten Bücher erst mit dem Jahre 1703 an, dann folgen solche von 1706 und 1707. Mit tan kolorierte Einzelblätter von ihm versetzt der Kat. Tokio Nr. 54f. in die Zeit um 1710 und 1712. Fenollosa giebt im Outline Taf. IV einen mit der Hand kolorierten Schauspieler von etwa 1725 wieder. Die Zeit von 1715 bis 1735 war aber im wesentlichen für ihn eine solche, während deren er sich unter der Einwirkung Chochuns und dann besonders Kwaigetsudos der Malerei hingab.

Erst seit der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre, in der Periode Genroku 1736 bis 1740, wendet er sich wieder dem Holzschnitt zu, wobei er gleich den weiter zu behandelnden Shigenaga und Toyonobu unter dem Einfluss des fruchtbaren und anmutigen Bücherillustrators Sukenobu steht. Von etwa 1740 bis 1750 und dann 1752 (Kat. Hayashi) gibt es von ihm wieder illustrierte Bücher, die alle in Yedo erschienen sind. Es war eine neue Kulturströmung, die ihn dieser Tätigkeit wieder zuführte, und die sich äusserlich in dem allmählichen Höherwerden des mittleren Haarschopfs kenntlich machte. Noch genauer als die Torii schloss er sich den verschiedenen Wandlungen der Mode an (siehe Kat. Tokio S. 38). Als zu Anfang der vierziger Jahre der Zweifarbendruck erfunden wurde, wendete er sich auch dem mit besonderem Eifer zu. Von dieser Zeit an beginnt sein Wettkampf mit Kiyonobu II., wobei jeder seinem Temperament und seiner Schulung gemäss besondere Wege wandelte, Masanobu indem er hauptsächlich anmutige Frauengestalten und heitere Scenen aus dem geselligen Leben schilderte, während Kiyonobu wesentlich der Darstellung von Schauspielerbildnissen treu blieb. Eine Abbildung, die Anderson (Jap. Wood Engr. unter Nr. 7) wiedergiebt, zeigt, wie graziös und geschmackvoll er seine Kompositionen abzurunden, mit welcher Anmut er seine Gestalten zu erfüllen wusste. Hier sprüht nicht die energische Lebenslust Moronobus; ein weiblicher mehr elegischer Sinn macht sich bemerklich; aber gerade diese Hineigung zum Zarten bereitet auf die Entwickelung vor, die späterhin der japanische Holzschnitt nehmen sollte. In einer Folge von fünfzehn doppelblättrigen mythologischen Scenen wird ein reiches Bild des damaligen Lebens entrollt, Bootfahrten, Mandolinenspiel, Liebesscenen wechseln miteinander ab, alles mit nur leicht angedeuteter, aber anregend

wirkender Landschaft. Daneben fehlen aber auch Einblattdrucke, ichimaiye, nicht, z. B. eine Folge weiblicher Brustbilder auf Fächern. Musachi no tsuki, der Mond in der Provinz Musachi, bietet eine Folge von Frauengestalten, in schwarz (Berlin, Kunstgewerbe-Museum). Bing (Kat. Nr. 76 ff.) führt weitere Blätter an. Mit ihm auch beginnt die naturalistische Landschaft, die dann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ihre volle Entwickelung fand. Neben kleinen Blättern schuf er nun auch grosse, mit Einzelgestalten oder figurenreichen Scenen in Innenräumen, wie sie seit Moronobu ganz ausser Übung gekommen waren. Die höchste Staffel aber erreichte er in den zweifarbigen Buntdrucken, die er zwischen 1743 und 1750, zum Teil mit Blindpressung, schuf; meist dreiteilige Kompositionen von Einzelgestalten oder Gruppen, zum Teil vor einem architektonisch gegliederten Hintergrunde, in denen sich der volle Liebreiz seiner Gruppenbildung sowie die Schärfe seiner Zeichnung offenbarten. Diese Zweifarbendrucke wurden ebenso wie die handkolorierten schwarzen Beni-ye genannt, weil in beiden Fällen das gleiche Rot verwendet wurde. Die Handkolorierung aber dauerte neben ihnen noch längere Zeit fort, ja erlebte um 1750 sogar ihre eigentliche Blütezeit, wie die so behandelten Blätter Masanobus, die Fenollosa (Outline) gerade in diese Zeit versetzt, beweisen. In dieser seiner Blütezeit, wo seine Gestalten etwas länger und eleganter werden, fertigte er auch seine besten Kakemonos. — Nach Bing hat er auch Dreifarbendrucke hergestellt und könnte als deren Mit-Erfinder bezeichnet werden.

Von seinen Werken werden die folgenden noch angeführt; soweit nicht anders angegeben sind sie schwarz gedruckt und dann mit der Hand koloriert:

Lange Frauengestalten, grossen Formats, an Kwaigetsudo erinnernd;

Stehende junge Frau, mit einer Katze spielend;

Die drei wichtigsten Städte (Yedo, Kioto, Osaka) durch drei Frauen dargestellt, gross;

Tiger am Fuss eines Bambus kauernd, aus schwarzem Grunde herausgearbeitet;

Fasan auf Pflaumenzweig;

Ein Buch mit doppelseitigen Darstellungen mittleren Formats, Scenen von je zwei Personen, sehr lebendig und von kräftigem, bewegtem Umriss, schwarz (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 275, wo auch andere Blätter abgebildet sind).

Erotische Darstellungen in Querformat.

Unter Musanobus Schülern ist Okumura Toshinobu der beste und der bekannteste; doch hörte dieser schon vor des Meisters Tode zu wirken

Abb. 24. Shigenaga: Der Teufelsbesieger Shoki. In chinesischem Stil. Mit der Hand koloriert in Schwarz und Grau, die Fleischteile dunkelrot. Gross. Samml. Koechlin, Paris.

auf.[46] Im Kat. Hayashi Nr. 284 wird er als Sohn Masanobus bezeichnet. Er muss zu dessen frühen Schülern gerechnet werden, da seine kolorierten Blätter noch durchaus altertümlich sind. Er fertigte auch Zweifarbendrucke. Nach Fenollosa (Kat. Tokio S. 39) ist er gewöhnlich sehr zart; grosse Holzschnitte von ihm sind nicht bekannt.

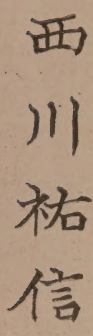
Als weitere Schüler und Nachfolger Masanobus sind noch anzuführen: Kishigawa Katsumasa, Abb. in Kat. Hayashi Nr. 293. — Ma(n)gétsudo; von ihm ein ausgezeichneter von 1747 datierter Zweifarbendruck; Abb. eines Triptychons mit vier Frauen in einer Strasse im Kat. Hayashi Nr. 325; im Berliner Kunstgewerbemuseum (Bibliothek) Zweifarbendruck: zwei Frauen, in Querformat. — Shuseidó, koloriertes Triptychon mit drei Frauen (Samml. Oeder in Düsseldorf). — Von Okumura Bunshi Masafusa ein illustriertes Buch, Yedo 1747 (Kat. Hayashi Nr. 1463).

Endlich ist aus dieser Frühzeit noch Nishimura Shigenobu zu erwähnen, der zwischen 1728 und 1740 arbeitete und wahrscheinlich der Stammvater der Künstlerfamilie der Nishimura war.[47] Zuerst fertigte er Schauspielerdarstellungen in der Art der Torii, dann Frauenbilder nach Art Kwaigetsudos und löste sich so allmählich von den Toriĭ ab, um eine eigene Schule zu begründen. Sein Verdienst als Holzschnittzeichner war grösser denn das als Maler; den Hauptruhm erwarb er sich aber dadurch, dass er seinen Sohn Shigenaga, der wahrscheinlich als der Erfinder des Zweifarbendrucks anzusehen ist, zum Künstler heranbildete. — Grösser als Künstler war Nishimura Magosabúro (spr. Mango. . . .), von dem es nicht feststeht, ob er ein Bruder Shigenobus oder am Ende dessen Sohn gewesen ist. Dann wäre er mit Shigenaga identisch, der sich so bezeichnet haben soll, freilich in Kursiv (Kat. Gillot).

4 (Die Buchillustration der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts.) Neben den bisher genannten Meistern wirkte eine Reihe tüchtiger, aber weniger eigenartig veranlagter Künstler als Buchillustratoren. Nachdem Moronobu in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts die Buchillustration auf eine bis dahin unerreichte Höhe gebracht hatte und zahlreiche Schüler ihm auf diesem Wege gefolgt waren, scheint in der Zeit zwischen 1715 und 1735, wo das Interesse weiter Kreise sich mit besonderer Stärke dem Theaterwesen

[46] Fenollosa Kat. 37.
[47] Fenollosa Kat. 38 f; Kat. Tokio S. 32; Kat. Hayashi Nr. 318 fg.

zugewendet hatte und Darstellungen von Schauspielern auf Einzelblättern besonders gesucht waren, die Nachfrage nach illustrierten Büchern, yehons, nachgelassen zu haben. Von etwa 1735 an aber treten solche Bücher, offenbar einem gesteigerten Bedürfnis nach Darstellungen aus dem gewöhnlichen Leben sowie einer erhöhten Freude an romanhaften Schilderungen entgegenkommend, in verstärktem Masse wieder hervor. Die Abbildungen waren durchgehends schwarz gedruckt und nur selten koloriert.



Hier ist zuerst Nishikawa Sukenobu anzuführen, ein Schüler Yeino Kano Sukenoris. Er lebte von 1674 bis 1754 und fertigte eine Menge Illustrationsbücher, in denen er den von Moronobu geschaffenen Stil dazu verwendete, um in flott erfundenen, belebten und gut komponierten Bildern, die nur der höheren Künstlerweihe und der feinen Durchführung ermangelten, dem Auge stets neue Unterhaltung zu bieten. Er war in Kioto geboren, hiess im gewöhnlichen Leben Nishikawa Ukio, hielt sich zuerst an die Kanoschule, von der er dann zur Tosaschule überging. Für Kioto bedeutete er dasselbe wie Masanobu für Yedo (Kat. Tokio S. 41). Von etwa 1730 ab scheint er sich in Osaka niedergelassen zu haben. Das Museum von Hamburg besitzt von ihm ein Buch bereits aus den Jahren 1713: Shotoku Hinagasa.[48]

Besonders bekannt wurde er durch seine Darstellungen aus dem Frauenleben, von denen eine Serie unter der Bezeichnung Hiakunin joro shinasadame schon 1723 erschien;
Yehon Haramomiji, ohne Jahr:
Genji no yesho, 1730;
Wakoku hiakujō, hundert japanische Frauen, 27 Darstellungen;
1736 folgte dann das weit verbreitete Yehon tamakadzura (Abb. Nr. 11 bei Anderson Jap. Wood Engr.)
Yehon Asakayama, 1739;
1740, 1741 das Yehon chiyomigusa, Darstellungen aus dem Frauenleben, 3 Bde.
Diesen Büchern reihen sich die Scenen aus dem geselligen Leben an, das Yehon ike no kawazu, wovon Anderson eine Ausgabe von 1768 anführt;
die Illustrationen zu Gedichten:
1730 Yehon Tsukubayama,
1755 Yehon himekagami;
und die zur Morallehre:
Yehon chitoseyama, 1740.
Legenden illustrierte er in seinem Yehon Yamato hiji von 1742,

[48] Anderson Kat. 339. — Siehe Tasset. — Die Lebensdaten (statt 1671 bis ca. 1760) nach dem Kat. Hayashi.

japanische Geschichten im Yehon Kame no Oyama von 1747.
Ausserdem werden von ihm angeführt:
Yehon tokiwagusa, Leben der Hofdamen, Bürgersfrauen und Kurtisanen, 3 Bde. 1731.
Yehon Fudetsubana 1747,
Goriu yehonsoroye (Verschiedene Skizzen) 1748,
Yehon Yoshinogusa (3 Bde.) 1750,
Ein erotisches Werk in drei Bänden.
Neudrucke seiner Bücher wurden bis in die achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts ausgegeben.

Abbildungen nach ihm finden sich bei Gonse (Weberinnen, Bd. I, S. 123) und Anderson (Pict. Arts I S. 171, Genrebild).

Tachibana Morikuni, Sukenobus Zeitgenosse, war noch fruchtbarer, mannigfaltiger und bedeutender, wusste seinen Gestalten mehr Leben und Ausdruck zu verleihen und achtete genauer auf die künstlerische Ausführung seiner Holzschnitte.[49] Er lebte von 1670 bis 1748. Seine zahlreichen Zeichenvorlagen sowie die Wiedergaben nach seinen Skizzen sind schon früher angeführt worden. In seinen Illustrationen folgt er dem Stile der Kano-Schule; als sein Lehrer Tsuruzawa Tanzan genannt.

Er illustrierte Legenden:

Yehon kojidan (alte Sagen), 8 Bde., Osaka 1714 (Abb. bei Strange S. 10).
Yehon shahobukuro (Legenden u. s. w.), 9 Bde., 1720 (gute Probe bei Anderson Jap. Wood Engr. Nr. 10, ein Kinderreigen).
Yehon Tsuhoshi, 9 Bde. 1725. Er nennt sich darin T. Yuzei. Der erste Band behandelt die Landwirtschaft, Jagd, Fischfang; 2. Tanz und Reiten; 3. berühmte Gegenden; 4. Bildnisse; 5. Geschichten und Legenden; 6. Phantastische Darstellungen; 7 ff. Landschaften. — Spätere Ausgabe 1772.
Gwaten tsuko (Legenden), 10 Bde., 1727.
Yehon Oshikubai, 7 Bde., Osaka 1740 (Abb. Strange S. 11).

Illustrationen zu Poesien finden sich in folgenden Werken:

Wacho meisho gwazu, 4 Bde., 1732.
Fuso gwafu, 5 Bde., 1735. Behandelt die berühmten Gegenden Japans. Spätere Ausgabe Kioto 1784.
Yokioku gwashi (No-Tanz), 10 Bde., Osaka 1732.
Hocho gwayen, 6 Bde., 1782.

Auch Ooka Shúnboku (gest. im Alter von 84 Jahren um 1760) illustrierte Legenden:

Wakan koji Bobuo shingwa, 5 Bde., 1753.
Hisei Musha Suguri, 1736, Reproduktionen nach ihm, von einem ungenannten Schüler.

---

[49] Anderson Kat. 339; Kat. Hayashi Nr. 1599 fg.; Duret.

Als Kopist alter Gemälde ist er bereits früher genannt worden.[50]

Andere Illustratoren sind: Kokan, der 1722 eine Sammlung volkstümlicher Skizzen, Jímbutsu sogwa, herausgab. Bei Duret ein Werk von 1724 in drei Bänden.

Hokio Tachibana Yasukuni, Sohn und Schüler Morikunis: Yehon Noyomagusa, Blumenstudien, 1755, 5 Bände; Yehon Yabutsusen, Illustrationen zu historischen Poesien, Osaka 1778, 5 Bde.

Tsukioka Masanobu, starb 1786: Yehon Komei futubagusa, Erzählungen aus der Kindheit berühmter Leute, Osaka 1759, 3 Bände; Onna buya kebai kurabe, heroische Frauen, Osaka 1766, 3 Bände.

Hayami Shunshosai, von 1775; Korobanu sakino zuye, sehr lebendige Szenen mit Landschaften, Kioto, 3 Bände.

Roren: Roren gwafu, Faksimiles von ausdrucksvollen Pinselzeichnungen, Yedo 1763.

Tsukioka Tange (1717—1786), von dessen Werken genannt werden (siehe Duret S. 97):

Yehon musha tazuna, auch als Yehon Komio futuba gusa bezeichnet, 1759, Darstellungen von Heldentaten.

Yehon hime bunko. 1760. Damenbuch.

Togoku meishoshi, 1762. Landschaften des östlichen Japans.

Im Katalog Tokio S. 41 fg. werden die beiden folgenden Schüler Sukenobus aufgeführt: Nishikawa Sukétada, wahrscheinlich ein Sohn von Sukenobu, in der Färbung origineller und geschmackvoller als dieser; illustrierte Bücher von ihm von 1748 an (Kat. Hayashi Nr. 1477 fg.); und Tsukioke Settei, der den Übergang zur folgenden, bereits von Yedo beeinflussten Generation bildet.

Weiter sind noch zu nennen: Nakaji Sadatoshi, aus der Kano-Schule; er gab um 1730 in Kioto Zeichenvorlagen heraus (Kat. Hayashi Nr. 355). — Kitao Sekkosai, aus Osaka, Schüler Bunchos? Illustrierte Bücher von ihm von 1754 und 1767, in letzterem Werk zuerst eine besondere Platte für den allgemeinen Ton verwendet. Ein grosses Blatt in Querformat, von 1764, stellt in 48 Abteilungen Frauen verschiedener Klassen und Berufe dar (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 479). — Kanyosai in Kioto, auch Tatabe Riosai und Mokio genannt, 1712—74, einer der besten Zeichner der Zeit. Von ihm Kanyosai gwafu, Yedo 1762, 5 Bände, Pflanzen, Vögel und Landschaften, im Stil der alten chinesischen Muster (Kat. Hayashi Nr. 1612); Mokio wakan

[50] Anderson Kat. 341 f.

zatsuga, nach alten Gemälden, 1772, 5 Bände, neue Auflage 1802; Zeichnungen von Fischen, 1775 (Duret Nr. 462 fgg.). — Ippo, Sammlungen von Zeichnungen, Osaka 1752 und Yedo 1758. — Rinsho, Zeichnungen, Yedo 1770. Von Ito Jakuchu: Gempo Yokua, Pflanzen und Tiere, schwarz, 1768, 55 Blätter. Ein Werk von ungewöhnlicher Kraft und Grösse (Hamburg, Museum). Der Künstler lebte von 1716—1800. Er studierte zuerst die Kano-Schule, dann die chinesische Schule und Korin.

VIERTES KAPITEL.

DIE ENTWICKELUNG DES BUNTDRUCKS (1743—1765)

1 (Der Zweifarbendruck) — 2 (Der Dreifarbendruck) — 3 (Der Buntdruck)

1 (Der Zweifarbendruck.) Das Bild, das wir uns von der Entwickelung des japanischen Holzschnitts machen, hat ein ganz anderes Aussehen gewonnen, seitdem wir nicht mehr, wie in früherer Zeit, den Beginn des Buntdrucks, zuerst mit zwei, dann mit drei und mehr farbigen Platten, in die Zeit um 1710 verlegen, sondern ihn mit Fenollosa erst in den Anfang der vierziger Jahre des 18. Jahrhunderts versetzen. Aus dieser veränderten Anschauung ergiebt sich, dass während der ganzen Zwischenzeit zwischen diesen beiden Zeitpunkten ausschliesslich noch der Schwarzdruck herrschte, freilich bei steigender Bedeutung und Vervollkommnung der Handkolorierung.[51] Als dann plötzlich um 1743 der Buntdruck in zwei Platten, rosa und grün, aufkam — eine Erfindung, die vielleicht Shigenaga zu verdanken ist —, fand er gleich allgemeine Verbreitung bei den führenden Künstlern, so dass er als das Kennzeichen der vierziger und fünfziger Jahre angesehen werden kann. Das Kolorieren der Schwarzdrucke hörte daneben nicht mit einem Schlage auf, trat aber mehr in den Hintergrund. Gegen Ende der fünfziger Jahre wurde eine dritte Platte, vielleicht anfangs in Gelb; dann in Blau, hinzufügt; es folgten rasch aufeinander verschiedene Versuche, die Farbenwirkung durch Tönungen und Farbenverbindungen zu erhöhen; und nicht lange dauerte es mehr, bis gegen 1765 die Zahl der Platten vermehrt und dadurch der in seiner Farbenwirkung völlig unbeschränkte Holzschnitt begründet wurde. Die Zeit des Übergangs von den primitiven

[51] Die mit der Hand kolorierten Blätter heissen urúshiye; die Buntdrucke nishíkiye.

zweifarbigen Buntdrucken zu den vollentwickelten, welche für uns den eigentlichen japanischen Holzschnitt vorstellen, war sehr kurz: sie umfasste nicht viel mehr als die erste Hälfte der sechziger Jahre.

Der Farbendruck ist wahrscheinlich, wie die Kunst überhaupt, von China herübergenommen worden.[51a] Die Nachricht aber, die Satow (in den Transactions von 1881) nach dem Zeugnis eines Schriftstellers Namens Sakakibara mitteilt, wonach bereits im Jahre 1695 farbige Drucke eines Bildnisses des berühmten Schauspielers Ichikawa Danjuro, des Begründers jenes Schauspielergeschlechts, das noch jetzt fortblüht, in den Strassen Yedos verkauft worden seien, wird wohl dahin zu deuten sein, dass es sich dabei um kolorierte Holzschnitte gehandelt habe.[52] Drucke in einer anderen Farbe als Schwarz scheinen schon frühzeitig, wenn auch nur ganz ausnahmsweise, angefertigt worden zu sein; wenigstens führt Strange (S. 3) ein im Jahre 1667 erschienenes Buch mit Vorlagen

Abb. 25. Ishikawa Toyonobu: Sängerin nach dem Bade unter einer Hagapflanze auf einer Bank sitzend. Zweifarbendruck in Rot und Grün. Samml. Vever, Paris.

[51a] Binyon (Painting S. 232) berichtet, dass sich im Britischen Museum chinesische Buntdrucke gefunden hätten, die Blumenarrangements, Blumen und Vögel u. s. w. darstellen und schon 1692 von Kaempfer aus Japan mitgebracht worden seien. Sie seien mittels mehrerer Holzstöcke und bereits in einer voll entwickelten Technik ausgeführt.

[52] In dem Sammelwerk Kokka wird mitgeteilt, dass nach Angabe des berühmten Romanschreibers Kioku Ichio ein Holzschneider Kinroku den Buntdruck erfunden, aber nur zur Herstellung von Kalendern verwendet habe (Deshayes in L'Art 1893 II, 10). — Vergl. Anderson Jap. Wood Engr. 22, 64: Strange 3, 4.

für Übergewänder, Kimonos, an, dessen paarweise auf einem Block geschnittene Abbildungen abwechselnd in Schwarz, Olivengrün, Rot und einer vierten Farbe gedruckt waren (Abbildung dort). Vorausgesetzt aber auch, dass es sich dabei nicht etwa um eine neue Ausgabe aus weit späterer Zeit handelt, würde eine Verbindung mit dem Druck von mehreren, übereinander zu passenden Platten, worin eben das Wesen des Farbenholzschnitts liegt, noch nicht bestehen. Verstärkung und Abschwächung des Tons für verschiedene Teile einer und derselben Platte, wie sie z. B. bei Landschaften im Gwako senran von 1740 vorkommen, wo die Ferne heller gehalten ist, der Vordergrund aber dunkler (Anderson, Jap. Wood Engr. S. 64), mag als eine Vorstufe des Farbenholzschnitts angesehen werden: das Auftragen verschiedener Farben auf einen und denselben Holzstock, das im 19. Jahrhundert häufig vorkommt, scheint aber für die frühe Zeit nicht nachgewiesen worden zu sein. Da ein früherer Buntdruck als der von 1743 datierte, von dem gleich die Rede sein wird, nicht hat nachgewiesen werden können, und auch die inneren Merkmale bei den übrigen Zweifarbendrucken nicht auf eine wesentlich frühere Entstehungszeit hinleiten, so muss Andersons Mitteilung (Jap. Wood Engr. S. 22), wonach ein gewisser Izumiya Gonshiró zu Ende des 17. Jahrhunderts als erster einen farbigen Block neben dem schwarzen benutzt habe, um gewisse Teile der Zeichnung mit Karminrot, beni, zu färben, auf Handkolorierung bezogen werden; wenigstens sind Drucke dieser Art nicht zum Vorschein gekommen. Das erste mit Farbenholzschnitten illustrierte Buch soll erst 1748 erschienen sein.

Das vom Jahre 1743 datierte Blatt, das einen jungen Mann im Regen darstellt, rührt von Shigenaga her. Ob es der erste überhaupt in Japan hergestellte Buntdruck war, weiss man nicht; auch der Name des Erfinders dieser neuen Technik ist nicht überliefert: aus dem Umstande aber, dass es, als eine der wenigen Ausnahmen unter den japanischen Einzelholzschnitten, überhaupt datiert ist, kann man wohl schliessen, dass es das erste in solcher Technik hergestellte Blatt war und dass der noch junge Künstler durch eine solche Bezeichnung in gleicher Weise den Stolz über seine Erfindung zum Ausdruck gebracht hat, wie 22 Jahre später sein Schüler Harunobu, nachdem ihm die Erfindung des vollen Buntdrucks geglückt war. Jedenfalls sind Buntdrucke in zwei Farben, von denen angenommen werden müsste, dass sie wesentlich früher entstanden seien, bisher nicht bekannt geworden. Woher der Künstler gerade die beiden, übrigens sehr glücklichen Töne, Rosa und Grün, für die farbigen Platten gewählt hat, ist noch unaufgeklärt; die Farben

die bei der bis dahin geübten Handkolorierung angewendet zu werden pflegten, geben hier keinen Aufschluss, da sie ganz anders gestaltet und weit mannigfaltiger waren. Auch muss es wunder nehmen, dass fortan nahezu zwei Jahrzehnte hindurch diese beiden Farben in der auf solche Weise festgestellten Gestalt so gut wie unverändert, selbst bis auf Ton und Stärke, von allen übrigen Künstlern der Zeit angewendet wurden, und dass erst von der Zeit an, wo eine dritte Farbenplatte hinzutrat, also um 1760 herum, eine grössere Mannigfaltigkeit im Aussehen der Blätter aufkam.

Fenollosa (in Kat. Tokio von 1898, S. 43) sagt, der Zweifarbendruck sei bis in den Anfang der fünfziger Jahre nur für die Herstellung kleiner Blätter verwendet worden. Die Zahl der Zweifarbendrucke überhaupt schätzt er auf etwa 10000. Ebendort (S. 5) giebt er auch eine vortreffliche Charakteristik des Zweifarbendrucks. — Prof Jaekel in Greifswald schreibt mir: Die ersten rot-grünen Drucke scheinen mir die zu sein, bei denen die beiden Farben nur in Form zierlicher Muster in die Flächen der Gewänder und Vorsprünge des Hintergrundes eingedruckt sind. Diese Musterstöcke mochten sich auch technisch am nächsten an die noch lange später benutzten Schablonen anschliessen, die zum Drucken der Stoffmuster seit alter Zeit Verwendung fanden. Zur Tönung ganzer Flächen der Gewänder wurde erst später übergegangen.

Nishimura Shigenaga, der Sohn Shigenobus, lebte von 1697 bis 1756 und trat besonders seit der Mitte der dreissiger Jahre hervor.[53] Die Anfänge der Kunst erlernte er bei seinem Vater und schloss sich dann aufs engste an Masanobu an. Kann er, den Geistes- und Gemütsverwandtschaft zu diesem Künstler hinzog, durchaus als dessen Nachfolger und seit den fünfziger Jahren als dessen vollberechtigter Erbe und Fortsetzer bezeichnet werden, so verdient er doch mit gleichem Recht in einer gewissen Zeit seines Lebens, wahrscheinlich in seiner Jugend, den Namen eines Anhängers von Kiyonobu, dem vortrefflichen Darsteller von Schauspielern. Denn es giebt von Shigenaga Blätter mit Darstellungen wilder Gottheiten, die durchaus dem Stil der kräftigen Torii-Schule angehören. In der Schilderung zarter Weiblichkeit freilich fand er vornehmlich, gleich Masanobu, sein Genügen; doch auch der Darstellung von Schauspielern ging er nicht aus dem Wege. Ein mit der Hand koloriertes Blatt, welches eine Mandarinente unter Iris

西 Nishi-
村 mura
重 Shige
長 naga

[53] Anderson Kat. 338; Fenollosa Kat. Nr. 40, 57, 80, 92. — Die Lebensdaten nach dem Kat. Hayashi.

am Ufer zeigt (Bing Kat. Nr. 89), beweist weiterhin die Beweglichkeit seines Talents. Unrichtig ist es, wenn man ihm, wie Anderson es tut, die Herstellung von Farbendrucken mit vier Platten zuschreibt und diese Thätigkeit gar bereits 1716 beginnen lässt. Er begann, wie alle bisher genannten Künstler, mit Abdrücken in Schwarz. Um die Mitte der dreissiger Jahre zeigte sein Stil bereits eine nahe Verwandtschaft mit dem Masanobus, doch mehr dessen persönlichen Eigenschaften als dem aus Moronobus Schule überlieferten breiten Stil sich nähernd. Was ihn auszeichnete, war das Streben nach Individualität und zwar in einem neuen, frischen, jugendlich-zarten Geiste, der auch auf seine Schüler überging und dem Holzschnitt der nunmehr folgenden Blütezeit sein Gepräge verlieh. In dieser Vermittlerrolle zwischen der alten und der neuen Kunst liegt, neben seinen ganz persönlichen Eigenschaften, seine wesentliche Bedeutung. Es genügt hier darauf hinzuweisen, dass Harunobu sein Schüler war.

Das Jahr 1743 bildet, wie wir gesehen haben, den einen entscheidenden Wendepunkt in seinem Leben, da es die Erfindung des Zweifarbendrucks bringt. Die schöne Probe eines in solcher Technik ausgeführten Blattes, welche Anderson am Anfang seiner Japanese Wood Engravings bringt, ein junges Mädchen unter dem Sonnenschirm, das am Flussufer spaziert (bezeichnet Senkwado Nish. Shig.), ist also mit 1725 viel zu früh angesetzt. Sie zeigt aber deutlich genug, wie Shigenagas Stärke in der malerischen Wiedergabe eines allgemeinen Eindrucks liegt, während ihn Masanobu an Bestimmtheit, Schönheit und Eigenart der Zeichnung übertrifft. Jedenfalls war die Erfindung des Zweifarbendrucks von so umwälzender Bedeutung, dass sofort auch alle damals noch lebenden Altmeister der Kunst sich auf die Herstellung solcher Drucke verlegten. Shigenaga selbst aber wurde nicht müde, diese Technik weiter auszubilden, indem er sich bestrebte, durch Abtönung der Farben, durch ihre verschiedene Gegenüberstellung, durch Wechsel in der Musterung, durch Verwendung der Blindpressung immer neue Wirkungen zu erzielen. Zu Anfang der fünfziger Jahre erreichte er seinen Höhepunkt, während neben ihm Kiyomitsu die Richtung Kiyonobus fortsetzte. Die Gegenstände, die er behandelte, waren ähnlich denen Masanobus, einzelne Frauengestalten und Gesellschaftsszenen, meist in Form von Triptychen, die aber nun nicht mehr mit gleicher Strenge in drei besondere Teile gegliedert zu werden pflegten, sondern eine zusammenhängende Komposition boten. Da er auch Dreifarbendrucke geliefert hat und bereits 1756 gestorben ist, so muss deren Erfindung noch vor diese Zeit (und nicht erst,

Abb. 26. Toyonobu: Knabe den Pferdchentanz aufführend. British Museum.

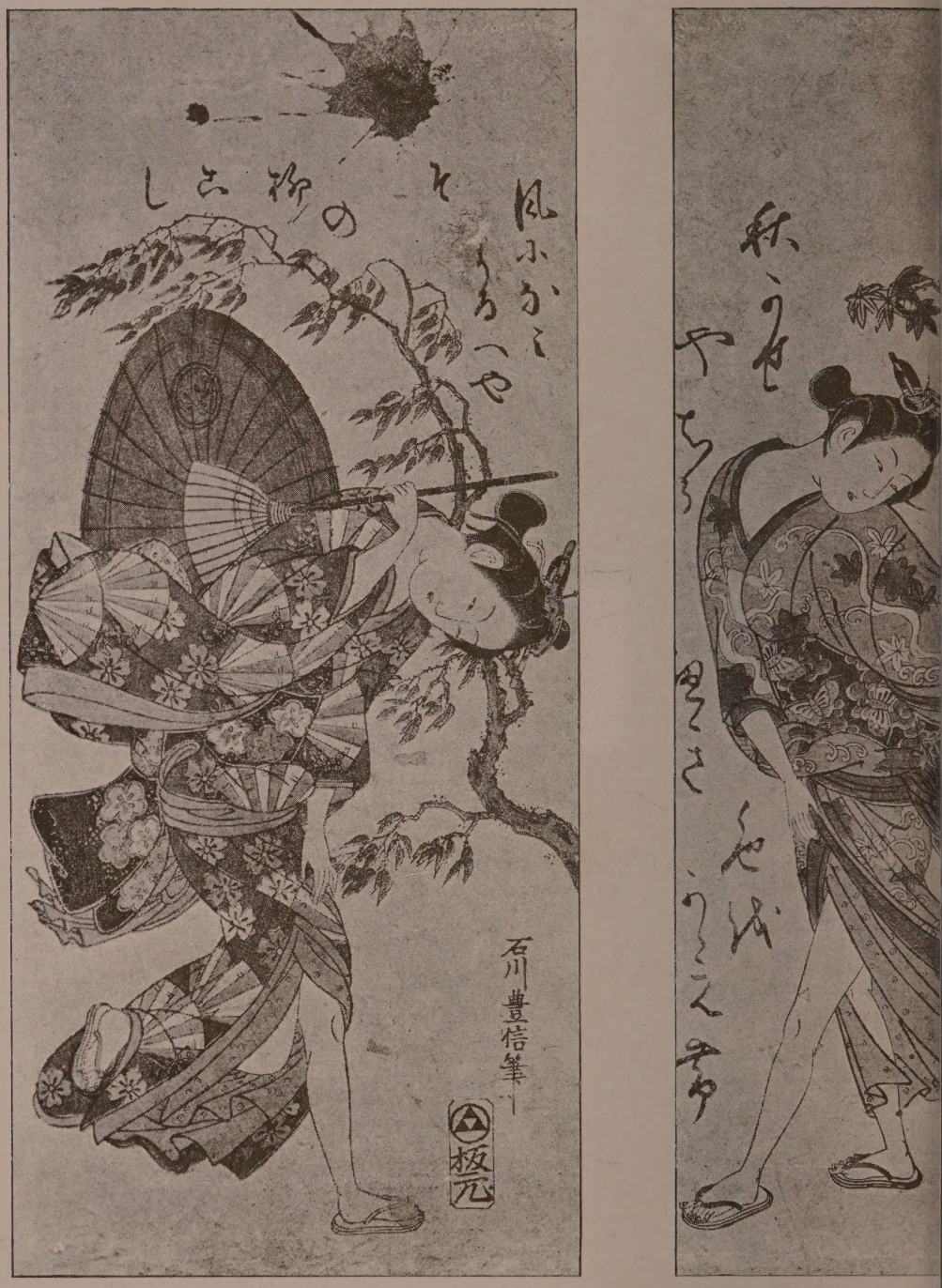


Abb. 27. Ishikawa Toyonobu: Drei Geishas, den Frühlingswind (rechts, mit Kiefe
Triptychon. Zweifarbendruck in

en Herbstwind (Mitte, mit Ahorn) und den Sommerwind (links, mit Weide) darstellend.
und Grün. Samml. Vever, Paris.

wie in der ersten Auflage angenommen wurde, gegen Ende der fünfziger Jahre) fallen. Fenollosa führt von ihm ein in solcher Weise gedrucktes grosses Blatt, das Innere einer Halle an, wo als dritte Farbe neben dem Rosa und Grün das Gelb, als Überleitung zum Weiss, neben dem schwarzen Umrissblock verwendet ist, und findet es sehr wahrscheinlich, dass Shigenaga, wie er den Zweifarbendruck erfunden, so auch noch den Dreifarbendruck entdeckt haben mag. In die Zeit um 1759, wie Fenollosa annahm, kann ein solches Blatt freilich nicht fallen, sondern muss bereits einige Jahre früher entstanden sein. — Abbildungen seiner Werke im Kat. Hayashi Nr. 304, 305, 313. Daselbst werden von ihm illustrierte Bücher angeführt (Nr. 1464 fg.), die um etwa 1735 beginnen. Über die Möglichkeit seiner Identität mit Mangosaburo siehe am Ende des dritten Abschnitts des dritten Kapitels.

Als seine Schüler sind Toyonobu und später namentlich Harunobu und Shigemasa anzuführen. Von Akiyama Sadaharu steht es nicht fest, ob er Shigenagas Schüler gewesen, doch erscheint dies Fenollosa glaublich, der von ihm einen Schwarzdruck aus der Mitte der vierziger Jahre anführt und ihm das Zeugnis ausstellt, dass er, wenn er länger gewirkt hätte, wohl ein gefährlicher Nebenbuhler für Harunobu geworden wäre.[54] Ishikawa Toyonobu ist 1711 geboren, war also nur etwa ein Jahrzehnt jünger als sein Lehrer Shigenaga; dafür lebte er weit länger als jener, nämlich bis 1785, und hat sich noch bis in sein Alter hinein als rüstig bethätigt.[55] Er hat sich auch Ishikawa Shuha bezeichnet. Seine Tätigkeit begann er mit der Herstellung von Schwarzdrucken. Gleich Shigenaga hat er dann die Art Masanobus im Zweifarbendruck fortgesetzt, auch zahlreiche Triptychen in zusammenhängender Komposition gefertigt, die sich durch Grazie in der Wiedergabe der Frauengestalten auszeichnen. Auf ihn ist der Versuch, neue Töne durch Überdrucken des Rots über das Grün zu gewinnen, zurückzuführen. Er ist auch einer der ersten gewesen, die den vollen Buntdruck ausgeübt haben. So ist z. B. sein in vier Farben gedrucktes grosses Querblatt, die Parodie auf die sieben im Bambushain versammelten Gelehrten — die hier durch Sängerinnen dargestellt sind — von

石 Ishi-
川 kawa
豊 Toyo-
信 nobu

[54] Fenollosa Kat. Nr. 62.

[55] Fenollosa Kat. Nr, 64, 75, 88—91, 101, 169; Anderson Kat. 342; Bing Kat. Nr. 92 ff. Die Lebensdaten nach dem Katalog Hayashi.

1765 datiert. Auch Buchillustrationen hat er geliefert; der Kat. Hayashi (Nr 1488 fg.) führt solche von 1763 und 1779, Yedo, an. Gleichzeitig mit Shigenaga und Kiyomitsu übte er den Dreifarbendruck aus, indem er zuerst das Gelb, dann das Blau als dritte Farbe anwendete. Der Kat. Tokio (S. 40) bezeichnet ihn als den Hauptrivalen Kiyomitsus (siehe weiter); doch erscheint die Zuzählung zur Gruppe Sukenobus, wie dort geschieht, nicht annehmbar. Von seinen Schülern wird bei Gelegenheit Shunshos die Rede sein. — Ebenso von den bereits einer jüngeren Generation angehörenden Harunobu und Shigemasa. Alsdann werden auch noch Yhoshinobu und Toyoharu als Schüler Shigenagas zu erwähnen sein.

Als Schüler Shigenagas werden im Kat. Hayashi noch angeführt: Hirose Shigenobu (Nr. 324); Yamamoto Shigeharu (Nr. 348)); Yamamoto Fujinobu (Nr. 349), den jedoch Fenollosa einen Schüler Harunobus nennt; Tomikawa Fusanobu, arbeitete 1743—63, nannte sich dann Ginsetsu (Nr. 353).

Wie Masanobu, Kiyonobu II. und Kiyomasu sich sofort, nachdem die Erfindung des Zweifarbendrucks gemacht war, mit aller Macht auf deren Ausnutzung verlegten, haben wir bereits im vorigen Kapitel gesehen.

2 (Der Dreifarbendruck.) Während die Richtung Masanobus in Shigenaga einen Fortsetzer erhielt, erstand den Kiyonobus und Kiyomasu ein Nachfolger in Torii Kiyomitsu, der gewöhnlich für einen Sohn Kiyomasus ausgegeben wird, wegen seines späten Eingreifens in die Kunstgeschichte aber von Fenollosa eher für einen, sei es von Kiyomasu, sei es von Kiyonobu spät adoptierten Nachfolger gehalten wird. Er lebte von 1735 bis 1785. Seine Wirksamkeit begann zu Anfang der fünfziger Jahre.[56] Mit der Hand kolorierte Blätter sind von ihm nicht bekannt. Wie Shigenaga und Toyonobu das Erbe Masanobus antraten, so setzte Kiyomitsu die Richtung der Torii fort; hierbei folgte ihm von etwa 1750 bis 1765 Kiyohiro gleich einem Schatten. Kiyomitsus Zeichenweise ist breit, aber nicht immer so fein durchgebildet wie die der Alten. Ungewöhnliche Grazie bei sehr voller, abgerundeter Komposition zeichnet ihn aus; seine Gestalten sind gewöhnlich lang, mit kleinen Köpfen und kleinen inneren Gesichtszügen; eng schliessen sich die weiten Gewänder dem Körper an.

鳥 Tori- 居 i 清 Kiyo- 満 mitsu

[56] Anderson Kat. 341; Fenollosa Kat. Nr. 83, 92, 99, 100. 102, 104—107, 110—112. Die Lebensdaten nach dem Kat. Hayashi.

Abb. 28. Kiyomitsu: Neujahrstanz durch zwei Shirabioshis (Sängerinnen) ausgeführt. Die stehende, deren Gewand mit Kiefer, Bambus und Mumeblüte (Glück), Kranich und Schildkröte (langes Leben) gemustert ist, trägt auf dem Kopf den Sambaso und in der Hand ein Schelleninstrument; die andere, deren Gewand mit Pawlonia gemustert ist, trägt auf dem Kopf den Manzai und hält den Mémbako (Maskenkasten) empor. Dreifarbendruck in Grün, Rot und Grau. Gross.
Kgl. Kupferstichkabinet, Dresden.

Abb. 29. Kiyomitsu: Badescene in einem Hause. Hinten das Bassin. Das Kind hält Eimer und Schöpflöffel. Dreifarbendruck in Rosa, Gelb und Graubraun. Samml. Vever, Paris.

Gleich Shigenaga hat er bereits in den fünfziger Jahren den Dreifarbendruck gepflegt; ja ihm besonders verdankt diese Technik ihre weitere Ausbildung und ihre volle Ausgestaltung: gerade die erste Hälfte der sechziger Jahre bildete seine fruchtbarste Zeit, in der er vor allen übrigen Künstlern das Feld behauptete. Er zuerst wies dem Blau seine feste Stellung in dem Zusammenklang der Farben an, so daß gerade die Behandlung dieser Farbe das unterscheidende Kennzeichen für seine Arbeiten abgiebt. Er verwendete sie aber anfangs nicht in ungebrochener Reinheit, sondern stark ins Graue gebrochen, wodurch er gerade, wie auf dem frühen Kakemono[57] mit einer Mutter und ihrem Kinde, eine schöne Abstimmung der Töne erzielte. Durch Beimengung von Braun ist bei ihm bisweilen das Blau sogar in Olivengrün verwandelt, wie in dem großen, schön komponierten Blatt der beiden Tänzerinnen, wo auch das Rot und das Grün abgetönt sind. Zum Teil erzielt er die mild gedämpfte und doch kraftvolle Eleganz seiner Farbenstimmung durch beson-

[57] Im Japanischen heissen diese schmalen Blätter, die an den Thürpfosten angebracht wurden, hashirá-kakúshi.

Abb. 30. Kiyomitsu: Junges Mädchen nach dem Bade Leuchtkäfer jagend.
Am Boden ein Insektenkäfig. Im Garten Teich mit Iris.
Dreifarbendruck in Grau, Rosa und Gelb Samml. Vever, Paris.

deres Mischen; zum Teil auch durch Übereinanderdrucken der Farben, womit er seine Tonskala bereicherte. Bemerkenswert ist, daß bei seiner etwas schweren Farbenbehandlung weder das Weiss noch das Schwarz eine sonderliche Rolle spielen. Auch er ist für die Bücherillustration tätig gewesen; solche Werke von ihm erschienen 1760 und 1776 in Yedo. In seinen Darstellungen wiegen die Schauspieler vor, wie deren eine von etwa 1760 Fenollosa in seinem Outline Taf. IV abbildet; daneben aber schildert er auch Vorgänge aus dem gewöhnlichen Leben, Badescenen, ja in Bings Kat. Nr. 19 ff. ist auch ein Blatt mit Vögeln aufgeführt. Strange bildet zu Seite 24 eine Frau, die Thee bereitet, ab. In der Sammlung Jaekel in Greifswald befindet sich von ihm ein Dreifarbendruck in Grossquerformat, der als Triptychon komponiert, aber ungeteilt von einer Platte gedruckt ist: er stellt einen Herrn zwischen zwei Damen spazieren gehend dar, mit dem Fuji im Hintergrunde. — Daselbst auch ein Vierfarbendruck von ihm in Grossquerformat, worin das Rot und das Grün vorwiegen; er mag um 1760 entstanden sein und stellt drei Geishas dar, die in einem Zimmer sitzen und mit Kissen spielen. Gegen 1763 gestaltet sich bei ihm, nach dem Vorbilde Harunobus, der inzwischen seine Versuche angestellt hatte, das Blau rein; aber die volle Farbenheiterkeit dieses Bahnbrechers erreicht der alte Künstler doch nicht mehr. Er bleibt der Hauptmeister für die kurze Periode des in seinen Wirkungen etwas düsteren Dreifarbendrucks. Wie keine Schwarzdrucke so scheinen auch keine richtigen Buntdrucke von ihm bekannt zu sein.

Nach Fenollosas Annahmen (Outline) beruhte der Dreifarbendruck, der sich um die Mitte der fünfziger Jahre entwickelt zu haben scheint, auf dem Rot (beni), dem Blau und dem neu hinzugefügten Gelb, also aus Farben, die sich aus der Zerlegung des bisherigen Grün ergeben. Prof. Jaekel dagegen (briefl. Mitteilung) meint, daß der dritte Farbton zunächst dadurch entstanden sei, daß auf das Rot Blau übergedruckt wurde, und zwar bei den Kopfkappen der Schauspieler, die eine lebhaft violette Farbe gehabt zu haben scheinen. Solche Blätter seien ihm von Kiyonobu II., Kiyomitsu und Kiyohiro bekannt. Der dritte Farbton, der erst später hinzutritt, sei dann sofort zur allgemeinen Bereicherung der Farbenskala verwendet worden.

Durch die Einführung des Dreifarbendrucks kamen auch die Kakemonos zu voller Blüte. Die Zahl der dargestellten Personen steigerte sich in ihnen allmählich bis zu acht und zehn. Die Möglichkeit des Übereinanderdruckens der Farben ergab eine fast unbegrenzte Zahl von Änderungen in der Farbenzusammenstellung.

Torii Kiyohiro, der gleich Kiyomitsu von etwa 1750 bis 1764 thätig war, mag noch begabter als jener gewesen sein, hat aber weniger geleistet. Der Kat. Hayashi nennt ihn einen Schüler Shiró Kiyonobus (siehe bei Kiyonobu II.). Fenollosa vermutet, er sei ein jüngerer Bruder Kiyomitsus gewesen; doch spricht dagegen, daß er schon im Jahre 1738 ein illustriertes Buch in Yedo herausgab, Serifu, mit fünf Abbildungen in Schwarz. Ein anderes, Tomimoto benannt, erschien 1754, mit 11 Abbildungen (Kat. Gillot).[58] Sonst sind von ihm auch nur Zwei- und Dreifarbendrucke bekannt, zum Teil in Form von Triptychen, mit schöner Zeichnung der Gewandmuster und geschmackvoller Verwendung eines feinen Olivengraus. Gleich Kiyomitsu pflegte er namentlich die Darstellung von Schauspielern. Abbildungen nach ihm im Kat. Hayashi Nr. 259, 263, 254. Als einen späten Schüler Kiyonobu II. führt Fenollosa (Kat. Nr. 94) noch Tanaka Masunobu an, der um die Mitte der fünfziger Jahre Schauspielerdarstellungen in Zweifarbendruck verfertigt hat. Doch gibt es von ihm schon einen Zweifarbendruck, der von 1746 datiert ist: zwei Kinder in einer Sake-Schale mit Segel (Kat. Hayashi Nr. 290). Nach dem Kat. Tokio (S. 69) soll er dagegen wahrscheinlich ein Schüler Shigenobus gewesen und später Shigenaga und Harunobu gefolgt sein. Er nannte sich auch Sanseidó. Abbildungen nach ihm im Kat. Hayashi Nr. 291 und 289. In Bings Kat. Nr. 33 ist unter 1760 Torii Kiyotsune mit einer Theaterscene aufgeführt. Nach dem Kat. Hayashi war er ein Schüler Kiyonobus II. Abbildungen nach ihm daselbst Nr. 249 und 252. Er erinnert an Marunobu. Von ihnen illustrierte Werke erschienen 1777 in Yedo.

鳥居清廣 Tori-i Kiyo-hiro

Andere Künstler dieser Zeit sind: Torii Kiyoharu, Abb. im Kat. Hayashi Nr. 223; Torii Kiyosato, wahrscheinlich ein Schüler Kiyomitsus (Kat. Tokio Nr. 86). Abb. im Kat. Hayashi Nr. 263 bis. Im Kat. Hayashi werden noch angeführt: illustrierte Bücher von Torii Kiyohide 1772 und 1775, und von Torii Kiyomoto um 1786 bis 1794.

3 (Der Buntdruck). Die Erfindung des in Farbenwahl und Plattenzahl völlig unbeschränkten Buntdrucks ist wohl unzweifelhaft dem liebenswürdig-heiteren Harunobu zu verdanken, der im Jahre 1765 mehrere seiner zarten und farbenreichen Darstellungen in einem mittleren quadratischen

[58] Fenollosa Kat. Nr. 85, 93, 103. — Kat. Tokio S. 50.

Abb. 31. Kiyomitsu: Frau im Schlafmantel mit Katze. Sie hält in der Hand Papier. Auf dem Fussboden Papierlaterne mit Ölkanne; auf dem Wandschirm der Schlafgürtel. Zweifarbendruck in Rot und Grün. Samml. Vever, Paris.

Format, das sich dem der späteren Surimonos nähert, mit dieser Jahrzahl bezeichnete, offenbar um damit, wie 22 Jahre früher es Shigenaga bei dem ersten zweifarbigen Druck getan hatte, in gerechtem Stolz über die endlich gelungene Erfindung deren Zeitpunkt für alle Zeiten festzustellen. Bevor ihm aber dieser grosse Schritt gelang, hat er ein halbes Jahrzehnt dazu verwendet, mit Hilfe der damals üblichen drei Farbenplatten neue Wirkungen zu erzielen, die allmählich zu seiner Erfindung überleiteten. Ja er hat, wenn auch nur ganz gegen deren Schluss, die Zeit der Zweifarbendrucke noch mit durchlebt.

Suzuki Harunobu, der Begründer des japanischen Holzschnitts in dem uns geläufigen Stil, somit der erste der Modernen, war ein Schüler jenes Shigenaga, der den Zweifarbendruck und vermutlich dann auch den Dreifarbendruck erfunden und der nach Masanobus Tode durch ein Jahrzehnt hindurch dessen Erbe aufrecht erhalten hat. In diesem Fall liegt also die Vererbung der Kunstüberlieferung und zugleich deren allmähliche Umwandlung in der Richtung eines ganz neuen Ideals deutlich zu Tage. Denn wie die Anmut und der eigentümliche Zauber Masanobus in ihrer specifisch japanischen Art fortleben, um als unverlierbares Erbe der Zeit der

Abb. 32. Kiyomitsu: Der Schauspieler Kikugoro mit einem Spiegel in der Hand. British Museum.

Primitiven auf das ganze nachfolgende Jahrhundert der grossen Modernen übertragen zu werden, so geht andererseits die besondere Form- und Farbengebung, also der bezeichnende Stil der Primitiven mit Harunobu tatsächlich zu Ende, um einer ganz veränderten Auffassung der Aussenwelt Platz zu machen, die gegenüber der bis dahin herrschenden dekorativen durchaus als eine naturalistische bezeichnet werden muss, wenn auch die naturgetreue Wiedergabe der Wirklichkeit keineswegs das eigentliche Ziel dieser Richtung bildet. Die Ursachen dieser Erscheinung werden nicht in etwaigen Fortschritten der Kunst zu suchen sein, denn die vermochte, wie Moronobus Schöpfungen es beweisen, mit den einfachen Mitteln manches z. B. an Ausdruck und Lebendigkeit zu leisten, was die spätere Zeit so nicht wieder zu erreichen imstande war; auch die Erfindung des vollkommenen Buntdrucks kann nicht bestimmend gewirkt haben, denn eine Hebung der künstlerischen Darstellungsfähigkeit führte sie nicht unmittelbar im Gefolge: wohl aber muss es in der Zeit, in der veränderten Richtung des äusseren wie des geistigen Lebens gelegen haben, dass nunmehr eine feinere Durchführung, eine grössere Mannigfaltigkeit der Darstellungen verlangt wurde; hieraus allein liesse sich auch die Abnahme an Kraft, Fülle und Lebendigkeit erklären, die von nun an zu bemerken ist.

Harunobu bildet aber wie den Beginn einer neuen so den Abschluss der alten Zeit auch dadurch, dass er selbst noch in seinen Anfängen, gegen Ende der fünfziger Jahre, einiges durchaus im Stil der alten Schule geschaffen hat. Da sind namentlich einige Darstellungen in Zweifarbendruck, deren es jedoch nur sehr wenig von ihm giebt, zu erwähnen, z. B. ein Blatt mit kämpfenden Schauspielern von solcher Kraft und Wildheit, dass man den später so zarten und feinen Meister kaum darin zu erkennen vermag; ferner ein Triptychon mit Einzelgestalten. In der Verwendung breiter schwarzer Massen bekundet er übrigens einen Sinn für Grösse des Stils, der über seinen Lehrer hinaus unmittelbar auf Masanobu selbst zurückweist.

Auch seine Dreifarbendrucke sind selten, dafür aber besonders wichtig als vorbereitende Stufen für den vollständigen Buntdruck. Namentlich Kakemonos, lange ganz schmale Blätter, die gleich Gemälden an den Pfeilern der Wohnungen befestigt werden konnten, hat er in solcher Art hergestellt. Wohl hatte sich schon Masanobu in dieser Gattung und zwar mit Erfolg versucht; doch war es Harunobu, dem die endgültige Feststellung ihrer Form, die nun für den ganzen Rest des Jahrhunderts besonders beliebt blieb, gelang. Eine eigene Kunst gehörte dazu, in den aussergewöhnlich beschränkten Raum eine Figur so hineinzukomponieren, dass sie Belebung und Natürlichkeit

Abb. 33. Kiyohiro: Junges Mädchen eine Treppe hinabsteigend. Teil einer mehrblättrigen Darstellung. Zweifarbendruck in Rosa und Grün. Samml. Vever, Paris.

vereinigte und zugleich eine dekorative Wirkung ausübte. Allmählich wurden auch zwei, dann drei und endlich sogar mehr Figuren angebracht. Gerade die bedeutendsten Künstler, wie Kiyonaga, Utamaro, pflegten diese Gattung mit Vorliebe. Harunobu nun versuchte schon in diesen Fällen, neue Farbenzusammenstellungen zu erzielen: auf einem Blatt, welches die Übergabe eines Briefes darstellt, verwendete er als dritte Farbe neben dem Rot und Blau nicht Grün sondern Gelb, und zwar nur in kleinen Flecken, um das Rot in richtige Wirkung zu setzen; daneben aber erzielte er ein Grün und ein Violett durch Überdruck. Auf solche Weise verfügte er bereits über fünf Farben. Auf einem anderen Blatt aber, das Fenollosa in die Zeit um 1763 versetzt, einem Mädchen mit einem Affen, werden die gleichen drei Farben, das Rot besonders tief, das Gelb sehr mild, dazu benutzt, um eine noch reichere Wirkung zu erzielen: unter Hinzurechnung des Weiss und des Schwarz, die er in kleinen verstreuten Teilen sehr wirkungsvoll zur Hebung der Grundfarben zu verwenden versteht, werden hier schon im ganzen neun deutlich gesonderte Töne unterschieden, und dabei erscheint

jede Farbe, was für Harunobu bezeichnend ist, bereits in vollkommener Reinheit, so auch die durch Überdruck hervorgebrachten Töne. Alle aber stehen sie in vollkommenstem Gleichgewicht zu einander. Von hier an war es dann nur noch ein kleiner Schritt und eine Frage der Technik, um auf den Buntdruck mit einer beliebigen Zahl von Platten und Farben zu gelangen.

Dieses Ziel erreichte er in einer Reihe besonders schön komponierter, reich gefärbter und fein geschnittener quadratischer (surimonoartiger) Blätter, deren er einige, wie die Frau auf einem weissen Elefanten und eine andere, die über eine mit Schnee bedeckte Brücke schreitet, in gerechtem Stolz auf die endlich gelungene Erfindung mit der Jahreszahl ihres Entstehens, dem Jahre 1765, bezeichnete. Fünf bis sechs Holzstöcke wendete er hier an und erreichte durch die Verwendung vorwiegend heller, aber lebhafter Farben in Verbindung mit sehr fein gemischten grauen und braunen Tönen sowie durch vorzüglich durchgebildete Blinddruckpressung, z. B. für den Schnee, eine farbige Wirkung, die an Feinheit wohl kaum von irgend einer Leistung der ganzen nachfolgenden Zeit übertroffen worden ist. Auch hier also stossen wir auf die so oft, z. B. bei der Erfindung der Buchdruckerkunst, des europäischen Helldunkelholzschnitts, der Ölmalerei (Van Eyck) gemachte Erfahrung, dass die ersten Erzeugnisse die vollkommensten sind und die Nachfolger selten die Kraft finden, einen gleich energischen Anlauf zu nehmen. Die weitere Ausbildung des Buntdrucks lag dann nicht mehr in dem Technischen, sondern ist durchaus in der Hervorkehrung der Individualität des einzelnen Künstlers zu suchen, in der Art, wie er seiner besonderen Anschauung und seinem besonderen Farbenempfinden Ausdruck zu geben vermochte. Auch hier blieb das Ziel, eine möglichst deutliche Wirkung mit den denkbar einfachsten Mitteln zu erreichen. Harunobu selbst hat gelegentlich die Zahl seiner Holzstöcke noch etwas, auf sieben, ja bis zu zehn, vermehrt; was ihn aber besonders auszeichnet, ist neben dem feinen Zusammenstimmen seiner Farben deren Reinheit und ungebrochene Leuchtkraft. Dieser Glanz, der ihm eigen ist und sowohl von der Dumpfheit der Farbengebung der Primitiven wie von der abgedämpften Tönung aller nachfolgenden grossen Meister des japanischen Buntdrucks, der Shunsho, Kiyonaga, Utamaro, aufs stärkste absticht, erinnert durchaus an die sinnlich-fröhliche Farbenauffassung der Chinesen und lässt darauf schliessen, dass Harunobu von dieser Heimstätte aller ostasiatischen Kultur her den Antrieb zu seiner umwälzenden Neuerung empfangen habe. Der Umstand, dass er die Stoffe aus dem weiblichen Leben Meistern wie Shunsui und Tsunemasa entnahm, weist auf solche Zusammen-

Abb. 34. Harunobu: Junges Mädchen beim Yókiospiel (Bogenschiessen). Von 1765. Maisgraues Kleid mit graugrünem Gürtel; Grund grau, Fussboden gelb. Samml. Vever, Paris.

hänge. Die weitere Ausbildung, die der Farbenholzschnitt zu Anfang des 19. Jahrhunderts in den Surimonos erhalten hat, den quadratischen Glückwunschbildern, welche bisweilen mit bis zu dreissig Platten unter Zuhilfenahme aller erdenkbaren Metalltöne gedruckt wurden, ist, so bewundernswert sie auch in technischer Hinsicht ist, vom künstlerischen Standpunkt aus nicht als besonders ergiebig anzusehen, da sie in der Häufung der Mittel doch eigentlich nur eine Spielerei darstellt.

FÜNFTES KAPITEL

DIE ERSTE BLÜTEZEIT DES BUNTDRUCKS

1 (Harunobu) — 2 (Shigemasa) — 3 (Shunsho)

1 (Harunobu) — Súzuki Harunobu, der Erfinder des Buntdrucks, war ein Schüler jenes Shigenaga, der im Anfang der vierziger Jahre den Zweifarbendruck und gegen Ende der fünfziger Jahre wahrscheinlich auch

Abb. 35. Harunobu: Tänzerin, mit Handtuch um den Kopf, einen grossen Taifisch auf Rädern haltend. Gelbes Gewand mit Schiffen gemustert, im grauen Gürtel der Fächer. Grauer Grund. Samml. Vever, Paris.

den Zweifarbendruck begründet hatte; doch wird geltend gemacht, dass Harunobu seine Stoffe aus dem weiblichen Leben, deren Darstellung ihn so berühmt machte, den älteren Meistern Shunsui und Tsunemasa entnommen habe (Kat. Tokio). Nach Prof. Jaekel (briefl. Mitteilung) knüpfte er ferner in seinen älteren Büchern unmittelbar an Toyonobu an, der jenen graziösen Frauentypen, welcher uns in Harunobus primitiven Werken so fesselt, bereits völlig durchgebildet hatte. In den späteren Blättern dagegen macht sich der Einfluss Kiyomitsus bemerklich. Er lebte von 1718 bis 1770, und stand (nach dem Kat. Tokio, Einl. S.IV) an der Spitze einer Künstlergruppe, die sich, wie es scheint, Kiosen nannte. Auch er selbst scheint diesen Namen verwendet zu haben.[59] Harunobu, der in Yedo lebte, begann bereits in den fünfziger Jahren seine Wirksamkeit, erst auf dem Gebiete des Zwei-, dann auf dem des Dreifarbendrucks; jedoch erst nachdem er letzteren zu einer vollen Ausbildung gebracht und dadurch den Übergang zu dem wirklichen Buntdruck gefunden hatte, vom Jahre 1765 an, entfaltete er seine volle Thätigkeit und schuf in dem folgenden Jahrfünft eine fast unübersehbare Reihe der anmutigsten, farbenreichsten und mannigfaltigsten Buntdrucke; in den letzten Jahren seines Lebens hat er daneben auch die Malerei betrieben. Ein jugendlicher, liebenswürdiger Sinn zeichnete diesen Erneuerer des japanischen Holzschnitts aus, der ihn namentlich darauf hinwies, das Leben der Jugend, der Frauen, der Liebespaare darzustellen, während er sich mit der Wieder-

鈴木春信 Sazuki Harunobu

[59] Fenollosa Kat. 96, 98, 109, 117—133, 142; Anderson Kat. 342; Strange 29; Kat. Burty Nr. 178 f. — Die Lebensdaten nach dem Kat. Hayashi.

Abb. 36. Harunobu: Amá (Fischerin) mit Tagó (Seepolyp). Graubraunes Wasser und ebensolches, nur dunkleres, Gewand. Kakemono. Samml. Vever, Paris.

gabe von Schauspielerbildnissen nur selten und, wie es scheint, nur in seinen Anfängen abgab.

Können die Werke der Primitiven mit Recht Mosaiken verglichen werden, bei denen der Grund als solcher noch keine Rolle spielt (Fenollosa), so schuf Harunobu für seine Darstellungen erst den Raum, indem er ihnen durch die Beigabe eines Hintergrundes Tiefe verlieh. Statt den Grund, wie bis dahin, weiss zu lassen, gab er ihm eine feine graue oder zart grüne Tönung. Nachdem es ihm gelungen war, für seine Farben die volle Reinheit zu finden, namentlich für das leuchtende Blau und ein Rot von Bleioxyd, das nicht so leicht schwarz wurde, wie das von seinem Nachfolger Koriusai verwendete, entwickelte er teils durch Überdruck teils durch Verwendung weiterer Platten die Reihe der übrigen Töne in gleicher Reinheit bis zu einer Zahl von etwa fünfzehn. Da die Farben, die er anwendete, zumeist undurchsichtig waren, so suchte er seine Wirkungen weniger durch die Art des Farbenauftrags als durch die Zusammenstimmung der Töne und die Verwendung neutraler vermittelnder Töne zu erreichen. Die Werke der Zeit um 1767 sind daran zu erkennen, dass fortan die Seitenflügel der Haare wieder weit abzustehen beginnen und unten, gerade über dem Ohr, fast eine horizontale Linie bilden. Das Jahr 1768 bedeutet den Höhepunkt seines Schaffens; von da an bezeichnet er seine Blätter regelmässig. Gegen 1769 wurden seine Gestalten, die bis dahin sehr ebenmässig gewesen waren, länger, auch die Gesichter zogen sich vom Rundlichen ins Ovale, die Nase nahm an Länge zu. Darin folgte er einer Mode, die zu jener Zeit ziemlich allgemein Platz griff. Zu gleicher Zeit begann er bei den Gewändern das Weiss als Grundton zu verwenden. Mit grosser Liebe endlich wusste er die Landschaften durchzubilden, indem er

Abb. 37. Harunobu: Mädchen eine Treppe hinabsteigend. Kakemono. Samml. Odeer, Düsseldorf.

Einzelheiten, wie das Wasser, den Schnee, durch Blindpressung näher ausführte.

Ausser den gleich zu erwähnenden Einzelblättern illustrierte er in seiner ersten Zeit einige Bücher in Schwarz, wie

die Beschäftigungen der Frauen, 16 Bll.,

die sieben Glücksgötter, 8 Doppelblätter,

eine Auswahl chinesischer Poesien, 2 oder 3 Bde., 1763.

ein Buch von 1762 führt der Kat. Hayashi (Nr. 1491) an.

Abb. 38. Harunobu: Dame auf Brücke bei Schnee, sich mit ihren Ärmel bedeckend; erinnert an die Geschichte von der Fähre Sáno. Von 1765. Wasser leicht gelblich, Himmel und Brücke grau, die Brückenbalken braun, Gewand gelb; Schnee und Wasser und Gewandteile gepresst. Samml. Koechlin, Paris.

Von seinen Büchern in Buntdruck sind namentlich zu erwähnen

die hübschen Frauen des Yoshiwara, Yedo 1770 (Abb. bei Duret S. 92), 22 Bll. enthaltend, dann

Yehon haru no nishiki, Frühlingsscenen, 2 Bde., Yedo 1771, 17 Doppelblätter enthaltend, von heller Tönung wesentlich in Grau und Braun, die Landschaften sehr durchgebildet, die Gesichter aber ohne Ausdruck, wohl sein letztes Werk,

Hochzeitsscenen, 7 Bll. in Querformat, sehr fein in Färbung und Umriss,

verschiedene Folgen freier Darstellungen in Querformat, endlich

Beschäftigungen der Frauen, 30 Bll.

Von seinen einzelnen Blättern sind diejenigen in der Art der Primitiven sehr selten, ebenso die mittelgrossen Blätter in Buntdruck. Von vorzüglicher Schönheit sind seine Kakemonos, meist nur mit einer Gestalt, aber nicht alle, wie Fenollosa (Nr. 147) angiebt, ohne Hintergrund, da das hier abgebildete höchst anmutvolle Werk, welches ein junges Mädchen eine Treppe hinabsteigend zeigt, den Gegenbeweis liefert. Von monumentaler Schönheit und ungewöhnlich in der Form ist ein Hochzeitszug auf schwarzem

Abb. 39. Harunobu: Die Goldfischschale. British Museum.

Abb. 40. Yoshinobu: Frauen in ihrem Gemach. Vorherrschend Rosa und Gelb. Mit Blindpressung. Samml. Bing, Paris.

Grunde in zehn Quer-Folio-Blättern. Die Mehrzahl seiner Blätter sind in einem mässigen Quartformat gehalten, das er auch eingeführt hat, und zeigen zumeist zwei Figuren. Aussergewöhnlich ist eine Darstellung von Kranichen im Schilf. Die Blätter aus dem Jahre 1765 sind bereits im vorigen Kapitel erwähnt worden; zu ihnen gehört u. a. noch ein junges Mädchen, das einen Brief liest. Strange bildet auf Taf. II zu S. 30 zwei Frauen ab, Anderson (Jap. Wood Engr.) Taf. II eine Frau mit einem Wassergefäss auf dem Kopfe, die sich im Gehen zu einem Kinde hinwendet, das sie an der Hand führt. Fenollosa bildet im Outline Taf. VIII ein Blatt von etwa 1768/69 ab, wozu ausser dem schwarzen zehn Holzblöcke verwendet worden sind. Von sonstigen Darstellungen mögen erwähnt werden:

ein Jüngling, im Schnee Bambusschösslinge entdeckend,
Sennin Kinko in Frauengestalt auf einem Karpfen,
die Wäscherin, mit äusserster Grazie durch einen Bach tänzelnd,
Tänzerin mit grossem Taifisch,
eine junge Frau vor der Tür mit zwei jugendlichen Begleiterinnen und einem Hunde,
zwei kleine Mädchen an einem Tempeltor, eine seiner zartesten Schöpfungen,
zwei Frauen im Wasser stehend, deren eine mit Hilfe eines Kormorans kleine Fische fängt, während die andere sie in einem Gefässe verwahrt,
zwei Wasserträgerinnen, deren eine im Wasser stehend den Eimer füllt,
zwei Frauen unter einem grossen Schirm sich vor dem Platzregen schützend,
zwei Mädchen am Meeresufer Schilfblätter brechend,
Knabe ein Mädchen zu Pferde führend, eine seiner vollkommensten Schöpfungen,
Sänftenträger in der Nacht bei Laternenschein, endlich
Papagei auf Stange, gross und einfach (Berlin, Kunstgewerbemuseum).

Andere Blätter führen Bing Kat. Nr. 103ff. und Leroux Kat. auf.

Abb. 41. Koriusai: Das zurückkehrende Segel. Herr mit Sakeschale und zwei Mädchen in ziegelrotem Schiff. Aus der Folge der acht Landschaften vom Omi-See. Kakemono. R. Wagner, Berlin.

Abb. 42. Koriusai: Eine Dame rasiert ihrer jüngeren Schwester das Nackenhaar; auf dem Wandschirm eine Erntescene, der ein Fürst aus seinem Palaste zusieht. Rechts Spiegel auf Gestell, hinten Mumebaum. Das erste einer Reihe von fünf Blättern. In Grau und Braun.
Samml. Koepping, Berlin.

Vor den Neudrucken Harunobuscher Werke muss besonders gewarnt werden, da sie Nachschnitte zu sein scheinen; sie lassen sich an der Dicke der Umrisse, den tief eingedruckten Linien, den schmutzigen stumpfen Farben und besonders dem russigen Schwarz erkennen. Bei ihnen ist mit Vorliebe Blindpressung zu Hülfe genommen.

Harunobu soll einen Sohn oder Schüler Harunobu II hinterlassen haben, der die holländische (europäische) Art zu zeichnen erlernte. (Anderson Kat. S. 342). — Als weitere Schüler Harunobus bezeichnet Fenollosa Fujinobu (Kat. 163; siehe bei Shigenaga) und Kuninobu (Nr. 164). — Sehr ähnlich dem Meister und somit wahrscheinlich dessen Schüler ist Suzuki Haruji, von dem es Kakemonos giebt.

Als weitere Schüler werden noch erwähnt: Harushige, sein Sohn, namentlich in den siebziger Jahren tätig (Kat. Hayashi Nr. 415); Herutsugu (das. Nr. 419f.; Abb. in Kat. Happér Nr. 47); Haruhiro, d. i. Koriusai (siehe weiter); Muranobu (das. Nr. 422); Uchimasa (das. Nr. 423).

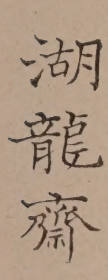
Als Zeitgenossen Harunobus sind noch anzuführen (Abbildungen im Kat. Hayashi): Miyagawa Tominobu (Nr. 354); Minko, aus Osaka, kam 1760 nach Yedo (Nr. 406, 407), illustrierte Bücher von 1765 und 1770; Uyeno Shoha (Nr. 408); Soan (Nr. 409); Morino Sogiku (Nr. 410); Kogan (Nr. 411); Shoshoken (Nr. 412); Soshosai Seiko (Nr. 413).

Mit Harunobu wird Yamamoto Yoshinobu vielfach verwechselt, der wahrscheinlich gleichfalls bei Shigenaga gelernt hatte (Hayashi Nr. 350) und gegen Ende der fünfziger Jahre im Zweifarbendruck arbeitete (Fenollosa Nr. 95), sehr zart und naiv, vielleicht dieselbe Persönlichkeit wie der spätere Komai Yoshinobu (Fenollosa Nr. 167). — Ein anderer Schüler Shigenagas

---

Abb. 43. Koriusai: Dame im Schnee. Kakemono. Samml. Vever, Paris.

war Shigemasa, der um die Mitte der sechziger Jahre mit Dreifarbendrucken begann und dann sofort, gleichzeitig mit Harunobu, sich dem Buntdruck zuwendete, um fortan neben diesem als ein Hauptmeister der Schule weiterzuwirken. Bevor wir uns jedoch ihm sowie den übrigen Mitstrebenden Harunobus zuwenden, wird es nötig sein, einen Künstler zu besprechen, der als unmittelbarer Fortsetzer Harunobus auftritt und so sehr dessen Zeichen-, nicht aber freilich dessen Farbweise annimmt, dass man sogar geglaubt hat, in ihm eine neue Erscheinungsform Harunobus, nur unter verändertem Namen, erblicken zu können. Dieser Mann ist Koriusai, mit seinem eigentlichen Namen Isoda Shobei, ein Samurai aus der Familie Tsuchiyá, der sich auch Masakatsu Haruhiro oder der Einsiedler von Yagenbori unterzeichnete; er lebte in Yedo und war wahrscheinlich ein Schüler Harunobus.[60] Die Ähnlichkeit mit diesem zeigt sich namentlich in der Zeichnung; da aber die Färbung bei beiden grundverschieden ist, so ist die angeblich japanische Ansicht, es habe zwei Koriusais gegeben, deren einer einfach mit einer gewissen Entwickelungsstufe Harunobus identisch sei, als vermutlich nur missverstanden zu bezeichnen. Koriusai wirkt während der ganzen siebziger Jahre, wendet sich dann um 1780 der Malerei zu, die er wahrscheinlich 1782 aufgiebt. Besonders zeichnet ihn eine tiefe und durchaus eigenartige Farbengebung aus, wobei neben einem stark verwendeten Orangerot ein tiefes ziemlich gebrochenes Blau, sowie vortrefflich in breiten Flächen angewendetes Schwarz vorherrschen. Diese Färbung verleiht seinen Darstellungen, die sich gleich denen Harunobus vornehmlich mit der Schilderung der Frau beschäftigen, ein ernstes, getragenes Aussehen. So zahlreich auch seine anmutigen, doch wenig belebten Genredarstellungen sind, hat er namentlich auf dem Gebiete der Kakemonos, die er zuerst mit zwei, später mit drei und mehr Figuren ausfüllte, eine Fruchtbarkeit entwickelt, welche die aller anderen Künstler zusammengenommen übertrifft und in Bezug auf Abrundung und Fülle der Komposition als der Höhepunkt dieser Gattung bezeichnet werden kann. In solcher Weise hat er acht Ansichten des Omisees, durch Figuren dargestellt, geschaffen; einen vornehmen jungen Mann mit dem Falken auf der Hand und hinten den Berg Fuji, und viele andere. Nach dem Kat. Tokio S. 65 rühren fast zweidrittel aller Kakemonos von ihm her. Während der Zeit



[60] Strange 32; Fenollosa Kat. 143, 147, 151, 154—160; Bing Kat. Nr. 146ff. — Der Kat. Hayashi bezeichnet ihn als einen Schüler Shigenagas.

Abb. 44. Koriusai: Kämpfende Hähne bei Gartenein-friedigung mit Rosen. Das zehnte von zwölf Blättern des Tierkreises. Mit Blindpressung. Samml. Vever, Paris.

seines Wirkens beginnt ein weiterer Wandel in der Haartracht Platz zu greifen: von etwa 1772 ab erhebt sich der Mittelteil in voller Breite, etwa 1775 beginnen die Seitenteile, die bisher straff abstanden, sich überzulegen, von 1776 an hört der kleine Haarschwanz, der sich hinten bemerklich machte, ganz auf. Um die Mitte der siebziger Jahre beginnt Koriusais Rivalität mit Kiyonaga, in der er sich jedoch nicht zu behaupten vermochte. 1777 erreichte er die Höhe seines Könnens. Gegen Ende der siebziger Jahre jedoch wurden seine Typen gewöhnlich und einförmig. Um 1781 begann er sogar seinen Rivalen Kiyonaga nachzuahmen. Seine Bücher mit Illustrationen in Schwarz veröffentlichte er in den Jahren 1777 bis 1780.

Gleich Harunobu ist auch Koriusai ein Meister in der Verwendung der Blindpressung, namentlich um Gewandmuster anzugeben. In besonders künstlerischer Weise hat er sie bei einer Reihe eigenartiger Darstellungen des Tierkreises verwendet, welche Tiere in wunderbar reicher Zeichnung und in einer Farbenpracht zeigen, die vielleicht den Triumph des japanischen Buntdrucks darstellt, jedenfalls diese Blätter zu den höchsten Leistungen des

Abb. 45. Shigemasa: Der berühmte Kalligraph Ono no Dofu als junger Mann in Stutzertracht, mit Fächer im Gürtel, beobachtet den nach dem Weidenzweig schnappenden Frosch. Färbung vorherrschend gelb und braun. Samml. Vever, Paris.

Künstlers, die sich mit keinen anderen Schöpfungen vergleichen lassen, stempelt: in solcher Weise hat man von ihm kämpfende Hähne, rot und weiss, Papageien, die in Weiss ausgespart sind, mit Verwendung eines prächtigen Ziegelrots; überhaupt zeichnete er sich durch seine Darstellungen von Tieren aus: da giebt es ein Kranichnest, einen Adler, der einen Fasan gepackt hat, einen weissen Kranich im Schnee, den Vogel Howo über Wolken, Kraniche bei Sonnenaufgang, Enten im Schilf, Fasane, endlich eine dicke weisse Katze, die Schmetterlingen auflauert, mit Blindpressung.

Besonders berühmt ist seine Serie von fünfzehn mittelgrossen Bildern, die je eine Kurtisane in pompös gemusterten Gewändern, bei denen Schwarz als Grund eine bedeutende Rolle spielt, nebst zwei jungen Begleiterinnen zeigen; diese Serie begann er um 1777 und führte sie gegen 1780 zu Ende. Aus seiner frühen Zeit stammt eine Serie von acht reizvollen Blättern der Tageszeiten, durch mehrere Frauengestalten dargestellt. Eine Folge erotischer Blätter in kleinem Querformat ist sehr fein in der Farbe.

Wie eigenartig viele seiner sonstigen Darstellungen sind, zeigt die folgende Liste:

ein Kind mit einer Schildkröte spielend, die es in einen Wasserbehälter tauchen will;
fünf Kinder mit einer Ratte spielend;
ein Kind mit einem Polypen ringend;
Kintoki die Flöte blasend (Berlin, Kunstgew.-Mus.);
junge Frauen auf einer Terrasse bei Sonnenuntergang;
zwei junge Frauen auf einer Terrasse, die mit roten Laternen erleuchtet ist, sehen auf eine Menschenmenge herab, die sich unter einem grossen Schirm vor dem Regen zu schützen sucht.

Strange bildet zu Seite 32 einen jungen Mann ab, der ein junges Mädchen, welches eine Glocke in Ordnung bringen will, auf der Schulter trägt.

Das bei ihm häufiger als bei irgend welchem anderen Künstler vorkommende teilweise Schwarzwerden des bleihaltigen Orangerots hat man auf künstliche Oxydierung, gar auf ein Auftragen von Schwarz mittels des Handballens zurückführen wollen; doch wird es als das gewöhnliche, ganz unbeabsichtigte Oxydieren einer wenig haltbaren Farbe anzusehen sein, da das Vorkommen dieses Schwarz und die Art, wie es in das Rot übergeht, durchaus den Charakter des Zufälligen an sich trägt, wie er durch die grössere oder geringere Dicke des Farbenauftrags bedingt wird. Darin liegt gerade der unnachahmliche malerische Reiz, der diesen Drucken anhaftet. In den mit besonderer Sorgfalt hergestellten surimonoartigen Tierdarstellungen findet sich diese Besonderheit nicht, offenbar weil bessere Farbe angewendet

Abb. 46. Shigemasa: Zirkusszene im Freien, Parodie auf das Wettrennen der Vornehmen
Doppelblat

Kioto), daher Hoftracht mit Schwertscheiden von Bärenfell. Die Kleider violett und hellrosa.
chlin, Paris.

Abb. 47. Harunobu: Blumenbehälter. Samml. Peytel, Paris.

worden ist. Hier liegt eine ähnliche Erscheinung vor wie bei den sonstigen stark verblassten Abdrücken dieser Zeit, die oft, wenn sie lange dem Licht ausgesetzt waren, kaum noch einen Hauch von Farbe zeigen, dadurch aber gerade unsere Maler in das höchste Entzücken versetzen. Zeugt auch eine solche Vorliebe für eine fast krankhafte Überfeinerung des menschlichen Sinnes, so entbehrt sie doch nicht der Berechtigung und mag in unserer farbenentwöhnten Zeit sogar durchaus begründet sein. Deshalb werden auch die Maler sich nicht so bald davon überzeugen lassen, dass in beiden Fällen die bewusste Absicht keine Rolle spiele.

Abb. 48. Shunsho: Schauspieler als vornehme Dame im Gewitter. In Rosa und Gelb auf dunkelgrauem Grunde. Samml. Vever, Paris.

2 (Shigemasa.) In dem Jahre 1764, ein Jahr vor der Erfindung des Buntdrucks, treten drei Künstler zum erstenmal auf, die berufen sind, als Nachfolger Harunobus die japanische Kunst in ihrer weiteren Entwickelung zu bestimmen und zu beherrschen: Shigemasa, Shunsho und Kiyonaga. Davon sind die beiden ersten in diesem Kapitel zu behandeln, da ihre Hauptwirksamkeit, gleich der Koriusais, des unmittelbaren

Nachfolger Harunobus, in die siebziger Jahre fällt; Kiyonaga dagegen, der erst in den achtziger Jahren, gleichzeitig mit den Schülern Shunshos, seinen vollen Einfluss entfaltet, wird in einem besonderen Kapitel zu behandeln sein, schon weil er an und für sich den Höhepunkt der japanischen Holzschnittkunst darstellt.

Gewöhnlich pflegt Shunsho, weil er besser bekannt ist und sich dem Auge besonders einschmeichelt, gleich Hokusai etwas überschätzt zu werden. Das Verdienst, nach Harunobu aus dem Stil der älteren Zeit in den der neuen übergeleitet zu haben, gebührt aber entschieden Shigemasa, der zudem als einer der besten Zeichner unter den japanischen Künstlern eine besondere Beachtung verdient. Gleich Harunobu war Kitao Shigemasa, auch Kosuisai genannt, ein Schüler jenes alten Pfadfinders Shigenaga. Er zeichnete ausserdem Sekkosai, Kwaran, Tairei und als Kalligraph Ichiyosei. 1739 geboren, begann er um 1764 mit Schauspielerdarstellungen in drei Farben, ging dann um 1765, gleichzeitig mit Harunobu, zum Buntdruck über, den er bis in den Anfang der achtziger Jahre pflegte, ohne die Nebenbuhlerschaft des zu voller Kraft erstarkten Kiyonaga, vor dem alle anderen Mitstrebenden sich zurückzogen, fürchten zu müssen.[61] Noch um die Mitte der achtziger Jahre hat er gemalt, dann aber augenscheinlich sich zur Ruhe gesetzt, denn er soll erst 1819 gestorben sein, ohne dass man aus den letzten Jahrzehnten seines Lebens Werke von seiner Hand aufzuweisen hätte. Er schritt langsam vor, entfaltete erst in den siebziger Jahren seine volle Tätigkeit, wenig hervorbringend, aber mit verhältnismässig grossem Eifer sich der Buchillustration widmend; dann endlich, gegen das Ende der siebziger Jahre, erreichte er seine volle Höhe. Seine Werke sind selten und nur die frühen mit seinem Namen bezeichnet; doch lässt sich auch an den unbezeichneten seine Eigenart nicht verkennen. Selten sind auch seine Kakemonos, deren er einige besonders schöne geliefert hat; Fenollosa hält das Blatt mit zwei Liebenden und einem Mann mit einem Affen (Kat. Nr. 215), das er in die Zeit um 1781 versetzt, für das vielleicht schönste dieser Gattung. Wie er in seiner Zeichnung schlichter ist als Koriusai und Shunsho, so ist er auch im Kolorit weicher als jene. Als bester Zeichner der in den siebziger Jahren tätigen Generation weiss er namentlich die Schlangenbewegung der Gewänder mit vollendeter Kunst wiederzugeben, wie er überhaupt in der Darstellung leb-

北尾重政 Kitao Shigemasa

[61] Fenollosa Kat. Nr. 114, 204—216; Anderson Kat. 344; Kat. Burty Nr. 197 ff.; Strange 86.

hafter Bewegung, z. B. in seinem No-Tänzer mit der Fuchsmaske, von etwa 1777, unübertroffen ist. Mit mehreren seiner Zeitgenossen hat er gemeinsam an der Illustrierung von Büchern teilgenommen.

Von seinen Einzelblättern führt Fenollosa (Kat. Nr. 208) u. a. eine Serie von Geishas (Sängerinnen) als um 1775 entstanden an, die eine Art Seitenstück zu Koriusais Folge von Kurtisanen bildet. — Aus ganz früher Zeit stammt der Dreifarbendruck eines jungen Mannes, der einem Hahnenkampf als Schiedsrichter beiwohnt.

Ausser den üblichen Genrebildern hat er auch Tiere dargestellt; Bing (Kat. 299 ff.) führt einen Hahn mit Henne, Pferde (mit Blindpressung), einen Adler auf der Lauer an; ferner Iris am Rande eines Baches, auf welchem Trinkschalen schwimmen, eine Ansicht des Sumida-Flusses in Yedo. Schöne Pflanzendarstellungen von Grossquerformat befinden sich in der Sammlung Gonse. — Eine Abbildung nach ihm bei Strange zu S. 24.

Abb. 49. Shunsho: Schauspieler in Frauentracht, einen Tanz mit Pferdchenkopf (Kinderspielzeug) aufführend. Auf dem Setzschirm der Fuji-Berg. In Rot, Grau, Grün usw. R. Wagner, Berlin.

In hohem Masse hat er sich als Illustrator hervorgetan. Neben den vorzüglichen Buntdruckillustrationen, die er mit Shunsho zusammen ausführte und von denen bei diesem

die Rede sein wird, dem Seiro bijin awase sugata kagami (den Schönheiten des Grünen Hauses) von 1776 und den zwölf Darstellungen der Seidenzucht, hat er auch selbständig solche geliefert, so:

Yehon fuku jiro, Darstellungen von Legenden, Yedo 1791;
Erzählungen für die Kinder, 1791;
Kwacho shashin zuye (Blumen und Vögel), 1805, 3 Bde.;
Album mit Fischen. Yehon tatsu no miyako.

In Schwarz lieferte er das

Yehon Biwako, Darstellungen von Frauen, 1775;
Yehon yotsu no toki, 1775;
Yehon Yasu Ujikawa, berühmte chinesische und japanische Helden, 1786;
Yehon Kamagadake, berühmte Pferde und deren Besitzer, 1802.

Sein Schüler war Kitao Masanobu, als Dichter Santo Kioden genannt, mit seinem Familiennamen Iwase, mit Vornamen Denzo, lebte von 1761 bis 1816 (nach dem Kat. Hayashi berichtigt gegenüber der früheren Angabe 1775—1830). Er bezeichnete K. Shinsai, Risai, Kankoku, Seisai, Hosan usw. Er hat nicht viel hervorgebracht, da er daneben dem Dichterberufe lebte. Seine Tätigkeit begann er 1778 (Fenollosa Kat. Nr. 217). Fenollosa bildet von ihm im Outline Taf. XI ein Blatt aus den Illustrationen von hübschen Frauen ab (Shin Bijin Awase Jishitsu Kegami, 1784).

Von ihm sind:

Eine Folge der fünfzig Dichter, in tiefen, sehr gut zusammengestellten Farben gedruckt;
Ein Heft, Neue Illustrationen von hübschen Frauen, sieben Doppelblätter Grossfolio enthaltend; je zwei bis drei Frauen, zum Teil mit Kindern, in leicht angedeuteten Landschaften; das Kolorit ist bunt, die Zeichnung sorglos, der Ausdruck mangelhaft.
Acht Landschaften von Kanazawa, durch Frauen dargestellt;
Von 1786 (Tedo) Kioka gojunin isshu (50 Scherzgedichte);
Ein kleines Werk in Schwarz, von 1802: Humoristische Erzählungen über die Weisen und Narren in den Badehäusern.
Andere illustrierte Bücher bei Duret.

Ein Schüler Shigemasas scheint Yenkoan gewesen zu sein (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 1006); ein Zeitgenosse von ihm Nagahide, der um 1770 sehr zierliche einzelne Frauengestalten anfertigte. Kurth (Utamaro 87) macht ihn zu einem Schüler Nagayoshis und versetzt seine Wirksamkeit demgemäss später. Er habe in Kioto und Osaka gewirkt und sich in seinen Schauspielerdarstellungen an Sharaku angelehnt. Von ihm das Yehon chuko teijo

kagami, der Spiegel der Treue tugendhafter Frauen (Samml. Jaekel). Dieser Künstler bedarf noch einer näheren Erforschung. — Von zwei anderen Schülern Shigemasas, Shumman und Masayoshi, wird weiterhin die Rede sein.

3 (Shunsho.) Katsukawa Shunshó, der während der siebziger Jahre den Holzschnitt beherrschte und eine zahlreiche Schule heranbildete, lebte von 1726 bis 1792.[62] Sein Künstlername war Jusuke. Nicht er, sondern sein Lehrer Shunsui, der Sohn oder Schüler Choshuns, der um die Mitte des Jahrhunderts den Namen Katsukawa angenommen hatte und übrigens nur kurze Zeit für den Holzschnitt tätig gewesen war, ist der Begründer dieser neuen Künstlerfamilie.[63] Shunsho dagegen hat das Verdienst, dass er die Darstellung von Schauspielern, die schon etwas aus der Mode gekommen war, wieder aufnahm und nun die Tätigkeit der Torii unter Zuhilfenahme des vollen Farbendrucks fortsetzte (Fenollosa Outline S. 35). 1764 begann er seine Tätigkeit, indem er namentlich Harunobu folgte. Von etwa 1770 an wurden bei ihm, wie überhaupt in der Kunst dieser Zeit, die Figuren länger. Gegen Ende der siebziger Jahre wurde die Farbe in seinen Gewandmustern fast überreich. Fast alle seine Schüler folgten ihm in der Darstellung von Schauspielerbildnissen; unter ihnen ragen Shunko und Buncho hervor, ferner Shunyei, Shuncho, Shunzan und Schumman; den grössten Ruhm erwarb sich aber Shunsho dadurch, dass er Shunro, der später unter dem Namen Hokusai zu so hoher Bedeutung emporstieg, unter seine Schüler zählte. Als Kiyonaga in den achtziger Jahren zu voller Herrschaft gelangte, widmete sich Shunsho gleich seinem Zeitgenossen Toyoharu ganz der Malerei.

勝川春章 Katsukawa Shunsho

Sein erstes Blatt, um 1764, stellte die fünf unter dem Namen Gonin Otoko bekannten Schauspieler vor. Gegen Ende der sechziger Jahre entfaltete der Künstler seine volle Tätigkeit. Zahllos sind die Schauspielerbildnisse, die er geschaffen, alle durch Lebendigkeit der Bewegung und Kraft der Färbung ausgezeichnet, wenn auch der Ausdruck von Gemütsbewegungen dabei weniger in Frage kam als bei Harunobu oder Kiyonaga. Mit einem äusserst einfachen und doch wirkungsvollen Faltenwurf wusste

---

[62] Fenollosa Kat. Nr. 178–201; Anderson Kat. 343; Bing Kat. Nr. 235 ff.; Kat. Burty Nr. 189 ff., 196; Strange 33 f. — Die Lebensdaten nach dem Kat. Hayashi.

[63] Fenollosa Kat. Nr. 117. — Siehe auch vorher bei Choshun.

Abb. 50. Buncho: Dame im Schnee. In Grau und Gelb. Samml. Vever. Paris.

Shunsho durch geschickte Verteilung schwarzer Massen eine höchst dekorative Wirkung hervorzubringen, wozu ihm namentlich die Darstellung von Schauspielern in Frauenrollen, die in Japan durchaus in den Händen der Männer waren, Gelegenheit bot. Eine Abbildung dieser Art bei Strange Taf. III und eine mit zwei Schauspielern zu S. 94; auch bei Anderson (Jap. Wood Engr.) eine auf Taf. III. Fenollosa (Outline Taf. X) gibt ein Blatt aus dem Seiro Bijin Awase von 1775 wieder.

Ferner werden von ihm angeführt:

Fünf Darstellungen aus dem Stück Sembonzakura;

Schauspilderbildnisse im Brustbilde, in Rahmen, qu. 8, sehr fein getönt;

Blätter mit Ringern, ebenso wie solche von Shunko, Shunyei u. a. gefertigt wurden;

Schöne Surimonos;

Ein Kakemono: zwei junge Frauen mit einem Affen spielend;

Ein buddhistischer geflügelter Engel, die Laute spielend, an Darstellungen der italienischen Renaissance erinnernd;

Ein Pferd unter einem blühenden Kirschbaum.

No-Tänzer, in grösserem Format (Berlin, Kunstgew.-Mus.).

Von seinen Illustrationswerken in Buntdruck werden angeführt:

Theaterfächer, Yedo 1769;

Kobi no Tsubo, eine Sammlung von Schauspielerbildnissen, 1770, noch etwas konventionell, aber sehr wirkungsvoll in den Farben;

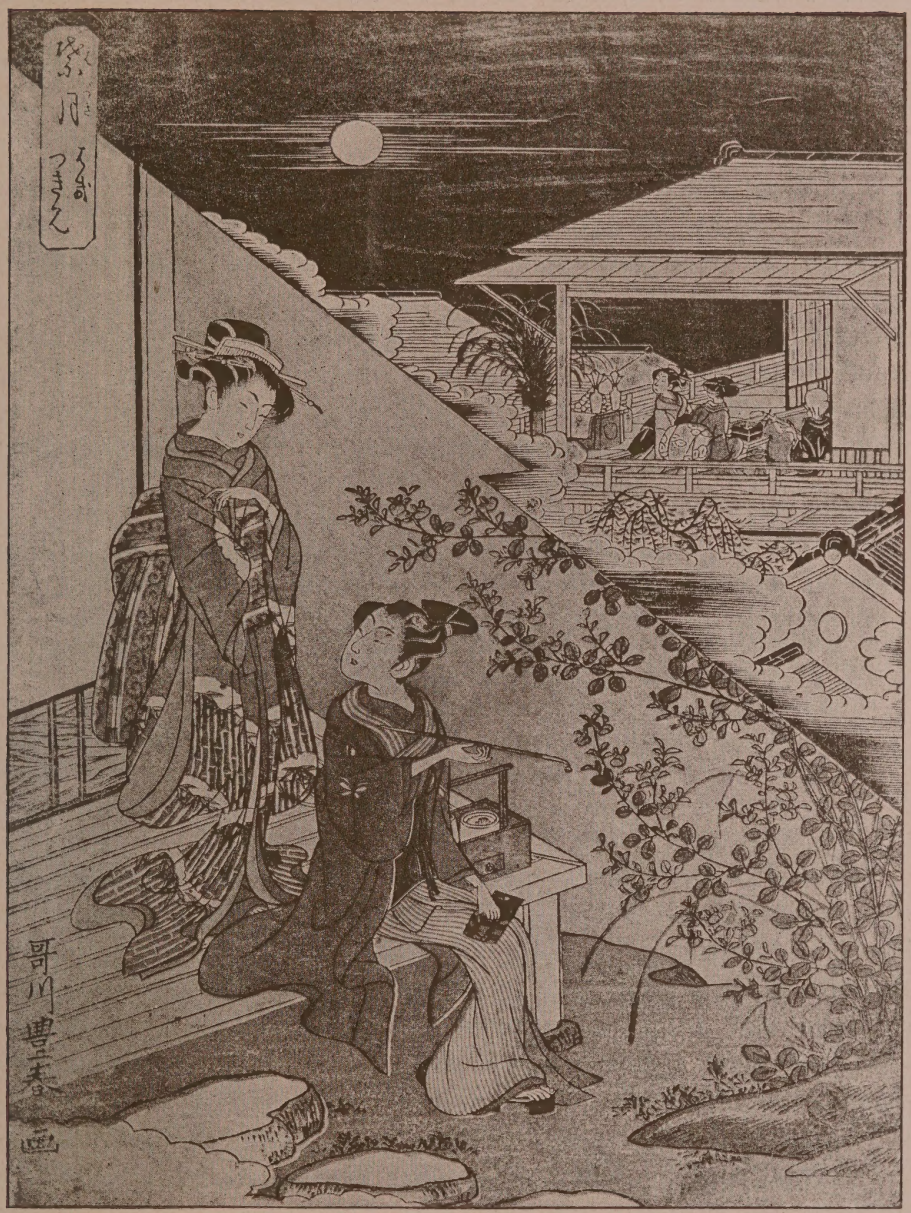


Abb. 51. Toyoharu: Der achte Monat (September). Aus der Folge der Monate. Vorherrschend Rosa und Grün. Samml. Bing, Paris.

Nishiki hiakunin isshiu azumi ori, die 100 berühmten Dichter, Yedo 1774, ein Hauptwerk;

Seiro bijin awase sugata kagami, Spiegel der Schönheiten des Grünen Hauses, 3 Bde., Yedo 1776, im Verein mit Shigemasa;

Sanjirokkasen, die 36 Dichter, Yedo 1775; neue Auflage 1789;

Andere Werke bei Duret.

Das Werk von den Grünen Häusern ist wohl überhaupt das schönste Illustrationswerk, das die japanische Kunst hervorgebracht hat. Die Schönen, welche die der Lust gewidmeten grün angestrichenen Häuser bewohnen, werden hier zumeist zu je vieren auf einem Doppelblatt in den verschiedenen Beschäftigungen ihres täglichen Lebens, spielend, rauchend, musizierend, malend, dichtend, im Garten dargestellt. Dabei einige Blätter mit sehr schönen stilisierten Pflanzen. Bezeichnend für dieses Werk ist eine besondere hellrosa Farbe, die neben Violett, Graubraun und Gelb vorherrscht und eine sehr feine Wirkung ausübt.

Ein anderes berühmtes Werk, das er gleichfalls in Gemeinschaft mit Shigemasa fertigte, ist die Darstellung der Seidenzucht in zwölf Blättern, deren jedes meist drei Personen bei der Arbeit zeigt, mit erläuternden Versen darüber.

Mit Buncho zusammen gab er 1770 eine Sammlung von Schauspielerbildnissen im Brustbilde heraus, deren jedes sich auf einem Fächer befindet: Yehon butai ogi, 3 Bde.; nach denen Harunobus das früheste Werk in Buntdruck.

Mit seinem Altersgenossen Toyoharu zusammen gab er endlich ein Heft mit den Darstellungen der zwölf Monate heraus, diagonal geteilte Blätter, mit Landschaften im oberen Teil und Kompositionen mit etwa drei Figuren im unteren; die schlanken Gestalten sind sehr zierlich bewegt, der Ton sehr zart; offenbar ein Werk seiner früheren Zeit.

Zahlreich war die Schar der Schüler, die er ausbildete, und schwer sind sie auseinander zu halten, da sie treu seinem Stile folgten und zumeist gleich ihrem Meister das Gebiet der Schauspieler-Darstellungen pflegten. Doch wird es nötig sein, bevor auf die Besprechung der einzelnen Schüler eingegangen wird, zweier Zeitgenossen und Rivalen Shunshos zu gedenken, die von ihm kaum getrennt werden können, da sie, durchaus wie jener arbeitend, doch durch die Besonderheit ihres Wesens eine notwendige Ergänzung zu der Art des Künstlers bilden. Das sind Buncho und Toyoharu.

Ippitsusai Buncho hatte gleich seinem Rivalen Shunsho seine Blütezeit im Anfang der siebziger Jahre. Er starb 1796. Sein Familienname war Kishi, sein Künstlername Uyemon. Er war ein Schüler von Ishikawa Kogen.[64] Während jener aber vornehmlich auf heftige Bewegung und ein kräftiges Kolorit

[64] Fenollosa Nr. 181, 182. 184; Bing Kat. Nr. 170 ff. — Kat. Hayashi.

Abb. 52. Shunsho: Zwei berühmte Ringer; hinten der Schiedsrichter (gioji) mit den
Doppelblatt.

tfächer (toushiwa). Lendentücher grau und grün. Fussboden grau. Grund graubraun.
l. Vever, Paris.

Abb. 53. Shunsho: Fächer. Samml. Bullier, Paris.

bei seinen Schauspielerdarstellungen ausging, daher oft eckig und hart wurde, wenn er auch stets wirkungsvoll blieb, strebte Buncho stets einen weichen Fluss der Linien und eine zarte Tönung an, die bei der Darstellung seines Lieblingsvorwurfs, der Schauspieler in Frauenrollen, auch besonders am Platz waren. Seine Blätter sind vielleicht die zierlichsten und anmutvollsten der ganzen japanischen Kunst und zeichnen sich sowohl durch eine ungewöhnliche Schärfe und Feinheit der Zeichnung als auch durch eine Farbenzusammenstellung aus, die an Eleganz kaum übertroffen werden kann. Mit einem leuchtenden und doch mild wirkenden Grün und Rot wusste er namentlich die zartesten Abtönungen des Grau so zu verbinden, dass eine ungemein harmonische Gesamtstimmung daraus erwuchs. Die kräftigen Wirkungen von Schwarz und Ziegelrot, die namentlich in Shunshos erster Zeit häufig vorkommen, sind bei ihm nur selten anzutreffen. Da er, gleichwie Harunobu, seine Farben mit besonderer Sorgfalt auswählte, so haben sie sich auf seinen Blättern auch zumeist in voller Frische erhalten und wirken doch so mild wie sonst nur Werke, deren Farben allmählich durch den Einfluss des Lichts harmonisiert worden sind. Als Beispiele seiner Genredarstellungen mögen hier angeführt werden:

一筆齋文調 Itsu-hitsu-sai Bun-cho

Ein Mädchen rauchend auf dem Balkon;
ein Mädchen einen hototogisu (Nachtkuckuk) betrachtend.

Fenollosa (Outline Taf. IX) gibt die Abbildung eines Schauspielers von etwa 1772.

Nach ihm werden Zeichnungen reproduziert im Buncho Sensei Gwafu, Yedo 1816, schwarz mit etwas Farbe.

Sein Schüler war Kincho Sekiga (Abb. bei Hayashi Nr. 477).

歌川豊春 Uta-gawa Toyo-haru

Utagawa Toyoharu lebte von 1733 bis 1814 und begann gegen Ende der sechziger Jahre zu arbeiten.[65] Er war ein Schüler Shigenagas. Nach Fenollosa Kat. Nr. 171 war er ein Bruder des begabten Utagawa Toyonobu, der zu Anfang der siebziger Jahre arbeitete, aber bereits früh starb, so dass dessen Werke sehr selten geworden sind; der Kat. Hayashi jedoch, der ein Werk Toyonobus abbildet (Nr. 1017),

[65] Fenollosa Nr. 173—177; Anderson Kat. 347. Die Lebensdaten nach dem Kat. Hayashi (statt der früheren Angaben, wonach er nur ein Alter von 69 Jahren erreicht hat).

Abb. 54. Utagawa Toyonobu: Akrobaten, „Künstler aus Osaka". Vorherrschend Ziegelrot. Samml. Bing, Paris.

ist der Ansicht, dass dieser mit Toyoharu identisch sei und zwar dessen Jugendperiode darstelle. Toyoharus gewöhnlicher Name war Tajimaya Shozabró, er bezeichnete auch Ichiriusai. Seine Werke, namentlich aber die aus seiner frühen Zeit, sind sehr selten. Um 1773 begann sein zweiter Stil. Nach 1776 aber hat er nur wenig gemacht. Ein zartbesaitetes Gemüt, scheute er den Wettbewerb mit der neu aufkommenden Art Kiyonagas und verlegte sich gleich Shunsho von den achtziger Jahren ab vornehmlich aufs Malen. Immerhin besass er, im Gegensatz zu dem hauptsächlich auf das Dekorative gerichteten Sinn Bunchos, ein so fein und eigenartig entwickeltes Gemütsleben, dass er zum Begründer einer besonderen Künstlerfamilie, der der Utagawa, wurde, welche alsdann an Stelle der Katsukawa-Familie die Führerrolle übernehmen sollte. Fenollosa (Rev. S. 42) ist sogar recht zu geben, wenn er geneigt ist, ihn als Talent noch über Shunsho zu setzen. Die mit Shunsho zusammen gefertigten Monatsbilder sind bereits erwähnt worden; ausserdem wird als eine seiner schönsten Folgen die aus vier Blättern bestehende der Vollkommenheiten angeführt. Aus seiner ersten Zeit,

Abb. 55. Shunki: Schauspieler in Frauenrolle. Hinter dem Reisigzaun Bambus.
Samml. Koechlin, Paris.

Abb. 56. Shunyei: Bauermädchen in Hosen und Sandalen ein Pferd führend, das Reisstroh trägt. Samml. Vever, Paris.

als er mit Harunobu rivalisierte, stammt ein grosses schönes Blatt, ein Pärchen auf einer Gartenterrasse Go spielend, während eine stehende Frau zusieht. Von Koriusai entlehnte er das Orangerot. Als einer der ersten erlernte er die Regeln der Perspektive von den Europäern; in solcher Weise ist z. B. die Aufführung des No-Tanzes auf dem Theater am Hofe eines Vornehmen, in Grossquerformat, ausgeführt. Überhaupt war er einer der Begründer der Landschaftsdarstellung, wie er auch Volksmengen sehr geistreich darzustellen verstand (Kat. Tokio). — Seine Schüler waren Toyohiro und namentlich Toyokuni, von denen weiterhin die Rede sein wird. — Als ein anderer vermutlicher Schüler Ishikawa Toyonobus ist noch Ishikawa Toyomasu anzuführen, der gleichzeitig mit Harunobu, Shunsho, Toyoharu und Shigemasa wirkte (von Fenollosa Nr. 170 um 1770 angeführt). Er fertigte zwölf Monatsdarstellungen. Die Abbildung eines Werkes von ihm enthält der Kat. Hayashi Nr. 347. — Als ein Schüler Toyoharus wird noch Toyohisa genannt (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 1035).

Hier ist auch der Zeitgenosse Toyoharus, Shiban Gokan (oder Kokan)

zu erwähnen, der 1747 geboren wurde und 1818 starb.[66] Er bezeichnet Shun, Shumpa, Fugen Dojin und Kungaku; im gewöhnlichen Leben hiess er Katsusaburo. Er war ein Schüler Harunobus, dessen Manier er nach dem Tode des Meisters und unter dessen Namen fortsetzte. Er wird als der erste japanische Künstler angeführt, der von den Holländern die Regeln der Perspektive erlernt und sie dann in seinem Reisebuche Gwato saiyudan 1781 angewandt habe. Er soll auch als der erste in Japan den Kupferstich ausgeübt haben, doch führt Burty (Kat. Nr. 455) als den ersten Versuch in dieser Technik ein Meisho (Reisebuch) von 1849 von 31 Querblättern an, das also erst ein halbes Jahrhundert später entstanden wäre. Die Kenntnis der Perspektive, die bei Toyoharu deutlich zu Tage tritt und die ebenso bei Hokusai wiederkehrt, mag aber diesen Künstlern durch Gokan übermittelt worden sein. Im Kat. Hayashi Nr. 462 wird eine (kolorierte) Landschaft abgebildet, die er auf Stein gezeichnet haben soll. Das ist aber durchaus unglaubwürdig, da die Kunst der Lithographie in Europa überhaupt erst um 1800 erfunden wurde.

Einer der treuesten Schüler aus Shunshos früher Zeit war Katsukawa Shunko, der vornehmlich von der zweiten Hälfte der sechziger bis zur Mitte der achtziger Jahre wirkte; zuletzt wurde er in den Verhältnissen seiner Gestalten übertrieben.[67] Im Kat. Hayashi Nr. 585 wird sein Todesdatum als 1827 angegeben. Ein illustriertes Werk erschien 1795 in Yedo. Ausser Darstellungen von Schauspielern, Ringern sei von ihm ein tanzender Blinder angeführt. Abb. nach ihm im Kat. Hayashi Nr. 588. — Ein Kichosai Shunko (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 788) gehört bereits dem 19. Jahrhundert an. Vielleicht ist er mit Shunko II. (Abb. daselbst Nr. 787) identisch, der schon europäisches Gepräge zeigt.

Gleichzeitig waren in Schauspielerdarstellungen tätig: Katsukawa Shuntoku, Shunyen und Shunki; nach letzterem ein tanzender Schauspieler bei Strange zu S. 34 abgebildet. — Nach Katsukawa Shunkyoku eine Abb. im Kat. Happer Nr. 532.

Unter den Schülern der späteren Zeit Shunshos nimmt Katsukawa Shunyei eine hervorragende Stellung ein.[68] Er wurde 1762 geboren und starb 1819. Sein Familienname war Isoda, sein Künstlername Kiujiro; er

---

[66] Anderson Kat. 344; Ders. Jap. Wood Engr.; Strange 32; Bing in der Revue blanche VII (1896) 314, 315 Anm.

[67] Fenollosa Nr. 189, 193, 195, 203; Srange 36; Bing. Kat. Nr. 278 ff.; Kat. Tokio S. 74.

[68] Fenollosa Nr. 202; Strange 36; Bing Kat. Nr. 259 ff.

nannte sich auch Kutokusai. Nicht ohne Grund wird er von manchen als seinen Lehrer überragend angesehen. Neben sehr wirkungsvollen, gross angelegten Schauspielerbildnissen, die an Sharaku erinnern, hat er grosse Darstellungen von Ringern geliefert, die sich durch vortreffliche Zeichnung auszeichnen; für Fächer machte er sehr lustige, volkstümliche Kompositionen, die durch eine geringe Zahl von Farben wirken; auch kleine populäre Blätter nur in Grau und Rosa getönt, sowie Kakemonos, lieferte er. Illustrierte Bücher von ca. 1789 und 1801 (Duret).

勝川 Katsukawa

春英 Shunyei

Ein Schüler von ihm war Shunto (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 786); ein Nachfolger (?) um 1830 Shunwa (Abb. daselbst Nr. 789). Als Shunyeis Schüler werden fernerhin Shunsen und Shuntei, die Zeitgenossen Hokusais, anzuführen sein.

Drei andere Schüler der späteren Zeit Shunshos: Shumman, Shuncho und Shunzan, gerieten, dem Zuge der Zeit folgend, durchaus unter den Einfluss Kiyonagas, des siegreichen Nachfolgers ihres Meisters. Sie werden daher erst im Anschluss an diesen zu besprechen sein. Wegen Gakutei siehe bei Hokusai.

Als weitere Schüler Shunshos sind zu nennen: Katsukawa Shundo, der auch Rantokusai bezeichnete. Illustriertes Buch von 1790, Yedo. Abbildungen nach ihm im Kat. Hayashi Nr. 622 fgg. — Katsukawa Shunkaku (Abb. daselbst Nr. 625). — Katsukawa Shunsui II. (daselbst Nr. 628). — Shunri (desgl. Nr. 771). — Shunjo; illustriertes Buch von 1782, Yedo (Kat. Hay. Nr. 618).

Wahrscheinlich waren seine Schüler: Angiusai Yenshi, der nach dem Kat. Tokio (Nr. 163) in den achtziger Jahren im Stile Kiyonagas arbeitete (Kat. Hay. Nr. 766), und Shoyu (daselbst Nr. 770).

Andere Künstler dieser Zeit:

Katsukawa Kiujiro (Kat. Hay. Nr. 629). — Ikku, dessen Familienname Shigeda und dessen Künstlername Yochichi war, besonders als Romanschreiber berühmt (daselbst Nr. 769); illustrierte Bücher von 1799 bis 1813, Yedo. — Rinkusai, Buch mit Schauspielern, Yedo 1790, 3 Bände (Duret).

Abb. 57. Kiyonaga: Terrasse am Meeresufer. Junger Mann und Sängerin in Blau, daneben zwei Dienerinnen; hinter ihm seine Geliebte, rechts zwei Freundinnen. Rosa, Grau und Schwarz vorherrschend. Doppelblatt aus einer Folge von zwölfen. Samml. Vever, Paris.

SECHSTES KAPITEL

DER HÖHEPUNKT; KYONAGA

Als Torii Kiyonaga um die Mitte der siebziger Jahre des 18. Jahrhunderts die Führerrolle antrat, um fortan durch zwei Jahrzehnte hindurch die Kunst des Holzschnitts in Japan zu beherrschen und auf einen Höhepunkt zu führen, wie ihn in gleich unumstrittener Weise nur noch Moronobu, gerade hundert Jahre früher, innegehabt hatte, war die grosse und vornehme Schule der Torii, welche der primitiven Kunst im Bereiche des Holzschnitts ihren Stempel aufgedrückt und alle Wandlungen ihrer Erscheinungsform, von dem mit der Hand kolorierten Schwarzdruck zu dem Zwei- und dann dem Dreifarbendruck, unter bestimmendem Eingreifen mitgemacht hatte, ziemlich in den Hintergrund getreten. Die bedeutungsvolle Neuerung, welche

Abb. 58. Kiyonaga: Tempelfest. Acht Sängerinnen in schwarzen, gelbgemusterten Ärmeln und besonderer Haartracht, tragen einen Löwen. Datiert 1783. Gelb und Rosa vorherrschend. Samml. Koechlin, Paris.

Abb. 59. Kiyonaga: Mädchen an der Seeküste. Teil eines Triptychons. British Museum.

Abb. 60. Kiyonaga: Straßenszene bei Nacht. Links wird ein junger Mann in das Oira
Teile eines Triptychons, dessen recht

geführt; rechts läßt sich eine Sängerin ihr Shámizen von einer Dienerin vorantragen.
ite hier fehlt. Samml. Vever, Paris.

um 1765 durch die Erfindung des vollkommenen Buntdrucks herbeigeführt worden war, hatte unterdessen das Ziel der Kunst, das bis dahin in der möglichst eindrucksvollen Gestaltung einer ganz persönlichen Anschauung bestanden, nach der Seite eines anmutvollen Spieles mit Farben und Formen verrückt. Solches mochte der alten Schule unvereinbar erschienen sein mit ihrem bisherigen so schlichten und doch so kraftvollen Streben. Plötzlicher noch als im alten Florenz die Schule Giottos dem sieghaften Auftreten des neuen Geschlechts gewichen war, schwand hier die Torii-Schule vor der umstürzenden Wirksamkeit der drei jungen Meister Harunobu, Shigemasa und Shunsho dahin. Die durch Generationen hindurch gepflegte und vervollkommnete Gestaltungskraft dieser Schule fand dann aber wiederum nach einer zehnjährigen, sorgfältiger Vorbereitung gewidmeten Ruhepause eine letzte und zugleich höchste Verkörperung in Kiyonaga, der die inzwischen vervollkommneten Ausdrucksmittel in den Dienst seiner auf das einfach Grosse und Schöne gerichteten Kunstbestrebungen stellte. Bezeichnender Weise wirkte nicht so sehr der Einfluss seines Lehrers Kiyomitsu, des letzten der reinen Torii-Meister, bestimmend auf die volle Entfaltung seines Wesens ein als derjenige des vielseitigsten der neu emporgekommenen jungen Meister, Shigemasas. Wohl hatte Kiyonaga, der der Sohn eines Verlegers war, noch kurz vor dem Beginn der neuen Zeit Schauspielerdarstellungen in der alten Art, im Dreifarbendruck, geschaffen, doch hätte damals aus solchen Leistungen noch niemand die künftige Grösse des Mannes entnehmen können. Während der Zeit, da Shunsho sich des verwaisten Gebietes der Schauspielerdarstellungen annahm und es zu einer eigenartigen, vornehmlich durch den Reiz der Farbe wirkenden Gestaltung brachte, sammelte Kiyonaga seine Kräfte, indem er der neuen Bewegung mit verständnisvoller Teilnahme folgte. Dann aber trat er plötzlich als der voll ausgereifte Künstler hervor, dem es nun dank seinem ererbten hohen Sinn und edlen Geschmack ein Leichtes wurde, die in ihrer Weise verdienstvollen, aber mehr oder weniger an Äusserlichkeiten haftenden Neuerer zu überflügeln, sie ohne Kampf beiseite zu schieben und wie absichtslos sich selbst an ihre Stelle zu setzen. In der zweiten Hälfte der siebziger Jahre war der ihm eigentümliche Stil bereits vollkommen durchgebildet; vom Anfang der achtziger an beherrschte er als Alleinherrscher das Gebiet des Holzschnitts und sah die Schüler seiner Vorgänger zu sich übergehen.[69]

[69] Fenollosa Kat. Nr. 113, 124—61; Anderson Kat. 342; Strange 26; Bing Kat. Nr. 34 ff.; Kat. Goncourt Nr. 1238 ff.

Er lebte 1742—1815 (Kat. Hayashi). Sein Familienname war Seki, sein Künstlername Ichibei.

鳥居清長 Tori-i Kiyo-naga

Nach dem Kat. Tokio (S. 83) begann er um 1760. Neben Koriusai und Harunobu wurde er der bedeutendste Zeichner von Kakemonos. Eine gute Würdigung seiner Kunst bei Fenollosa, Outline S. 39 fg., wo auf Taf. XII. ein schönes Blatt von etwa 1786 abgebildet ist. Seit dem Anfang der siebziger Jahre stand er unter dem Einfluss sowohl Harunobus wie Shigemasas, doch siegte schliesslich letzterer gegen Ende der siebziger Jahre. Ein frühes Schauspielerblatt, das noch mit drei Farben gedruckt ist, führt H. E. Field (The art of Kiyonaga, im Burlington Magazine XIII, 241, Juli 1908) an.

Welches sind nun die Neuerungen, die Kiyonaga einführte und denen die japanische Kunst einen Fortschritt über die bisherigen Leistungen hinaus und bis zu ihrem Gipfelpunkte verdankte? Zunächst die volle Befreiung von jedem Konventionalismus. Von der willkürlichen Behandlung, die die Primitiven dem menschlichen Körper hatten angedeihen lassen, war bis zu ihm immer noch ein kleiner Rest übrig geblieben; bald wurden, einer stärkeren dekorativen Wirkung zuliebe oder zur Erzielung grösserer Anmut, Hände und Füsse zu klein gebildet, bald der Körper zu schlank und zu geschmeidig, bald die inneren Gesichtsteile zu zierlich. Dem stellte nun Kiyonaga normale, mit hoch entwickeltem Schönheitssinn ausgewählte Körperverhältnisse gegenüber; seine Figuren sind, wenigstens während der Zeit seiner Vollkraft — denn später neigte auch er, dem Zuge der Zeit folgend, wieder zu übertriebenen Verhältnissen —

Abb. 61. Kiyonaga: Sängerin mit schwarzseidenem Kopftuch im Winde. Oben Glycinen. Kakemono. Samml. Liebermann, Berlin.

Abb. 62. Kiyonaga: Drei Sängerinnen im Bade. Grauer Grund. Samml. Vever, Paris.

durchaus ebenmässig, von gesunder Fülle und fest in ihrem Auftreten. Mit einer natürlichen ruhigen Anmut und Würde bewegen sie sich, so dass man sie nicht mit Unrecht den edlen Gestalten der höchstentwickelten griechischen Kunst hat vergleichen können. Alles Manierierte ist aus ihnen geschwunden, welches in den Schöpfungen der Primitiven eine so grosse Rolle gespielt hatte, ohne freilich je der künstlerischen Wirkung irgendwie Eintrag zu tun, da es sich diesen Künstlern gar nicht um die volle Wiedergabe der Wirklichkeit, sondern nur um das Erfassen einzelner besonders bezeichnender Bewegungsmotive gehandelt hatte. Aber auch jene Geziertheit, die in den Werken der ersten Künstler des zu voller Freiheit entwickelten Buntdrucks geherrscht hatte, als eine Folge nicht weit genug getriebenen Naturstudiums, fehlt hier bereits so gut wie ganz. Die Kenntnis der Wirklichkeit und die Ehrfurcht vor ihr hat zu einer vollkommenen Erneuerung des Stils der Darstellung geführt.

Abb. 63. Kiyonaga: Strassenszene. Die Schnur des Drachen hat sich um das Bein der einen Frau geschlungen. Wahrscheinlich aus einer Folge. Samml. Vever, Paris.

Dieser gesunde Realismus in den Schöpfungen Kiyonagas bedeutet insofern einen Umschwung für die japanische Kunst, als fortan — bis wieder ein neuer Manierismus aufkam — das einseitig dekorative Element in der Zeichnung ganz zurücktrat und nur noch mit Hilfe der Farbengebung Zwecke solcher Art angestrebt wurden. Freilich darf dabei nicht an ein Streben nach naturalistischer Nachahmung gedacht werden: solches blieb, wie schon aus dem Fehlen der Körper- wie der Schlagschatten hervorgeht, der japanischen Kunst während der Zeit ihrer Blüte vollkommen fremd. Aber etwas wesent-

Abb. 64. Kiyonaga: Musikunterhaltung mit Koto (unten) und Shamizen.
Samml. Koepping, Berlin.

lich Neues war schon dadurch gewonnen, dass die naturwahr erfassten Gestalten auch in einen wirklichen Raum gestellt werden mussten, wodurch die Darstellung einen bildmässigen Abschluss gewann. An die Stelle des nur durch einen Farbenton angedeuteten Hintergrundes trat nun, was bisher nur gelegentlich und ohne volle Erkenntnis der Notwendigkeit geschehen war, der tatsächlich angegebene Innenraum oder die durchgeführte Landschaft. Gegenüber den bisherigen Versuchen kann Kiyonaga als der erste wirkliche Landschafter der Japaner angeführt werden. Durch die Wahl seiner Färbung, namentlich durch eine weise Beimischung gelber Töne, wusste er diesen Darstellungen der freien Natur den Reiz heiterer Sonnigkeit zu wahren.

Der bildmässige Abschluss der Darstellungen führte endlich auch zu einer ganz neuen Art der Kompositionsweise. Bisher war nur auf das Gleichgewicht der einzelnen Teile, sowol in Schwarz und Weiss wie in der Färbung überhaupt, geachtet worden; nun aber galt es, die gegebene Fläche vollständig und in einer dem Auge wohltuenden Weise auszufüllen. Das tat Kiyonaga mit vollendeter Meisterschaft. Wie für die Gestalten selbst, so fand er auch für das Ganze der Komposition das Ebenmass mit spielender Leichtigkeit, so dass auf seinen Darstellungen alles wie mit Naturnotwendigkeit gegeben erscheint. Jede seiner Kompositionen, in denen meist Frauen sich unterhalten, ihren täglichen Beschäftigungen nachgehen, mit ihren Kindern im Freien lustwandeln, bildet ein vollkommen geschlossenes Ganzes; und doch wie viele von ihnen sind nur Bestandteile jener grossen dreiteiligen Darstellungen, die fortan immer mehr und zwar in durchaus zusammenhängender Gestalt aufkamen. Bei Kiyonaga gilt tatsächlich, was so manche Sammler sich überhaupt so gern angesichts solcher Bruchstücke sagen: die Blätter seien gleich von vornherein so komponiert worden, dass man sie nach Belieben oder Bedarf bald einzeln bald zu zweien bald als Triptychen verwenden könne; wenngleich in der Regel die vom Künstler beabsichtigte Wirkung nur bei der ganzen Komposition voll zur Geltung kommt. — Ebensowenig wie die Zeichnung strebt bei Kiyonaga die Farbengebung eine selbständige Bedeutung an: auch sie verfolgt nur den Zweck, den Gegenstand zu klarem und anmutsvollem Ausdruck zu bringen; aber in ihrer schlichten Einfachheit trägt sie ebensoviel zur Wirkung monumentaler Grösse bei wie die Formgebung. Gerade bei den Werken Kiyonagas haben sich die Farben leider selten in voller Kraft erhalten, sei es wegen ihrer chemischen Zusammensetzung, sei es infolge des Umstandes, dass diese Blätter mit Vorliebe zum Wandschmuck verwendet wurden und daher stark dem zersetzenden

Abb. 65. Shumman: Junger Mann als Narihira und Sängerin. Gekörnter Grund. Surimono in zarten lila Tönen. Samml. Bing, Paris.

Einfluss des Sonnenlichts ausgesetzt waren; auf ihr infolgedessen stark verblasstes Aussehen dürfte sich vornehmlich jene Anschauung stützen, die in der Herabstimmung der Farbe bis auf einen leisen Hauch eine von den Künstlern mit Absicht herbeigeführte Feinheit zu erkennen glaubt.

Wichtiger noch als durch diese auf einem schönen Gleichgewicht der Kräfte beruhenden Eigenschaften, die auch ohne das Hinzutreten einer ausgesprochenen Eigenart dem Künstler eine hervorragende Stellung hätten sichern können, jedoch ihn noch nicht auf die erste Stufe der Künstler seines Landes emporzuheben brauchten, wurde Kiyonaga durch den besonderen Zauber, der von seinen Schöpfungen ausströmt, und der im Gegensatz zu der Weichlichkeit, die in der Mehrzahl der Werke seiner Vorgänger herrschte, als der Hauch eines in sich gesicherten, auf das Grosse ausgehenden, durchaus männlichen Geistes bezeichnet werden muss. Ohne auf besondere Reize oder die Feinheiten der Seelenschilderung auszugehen, daher weder seine Gestalten mit starken Empfindungen, sei es nach der anmutigen sei es nach der kraftvollen Seite erfüllend, noch sie in bemerkenswerter Weise individualisierend, hat er doch allen seinen Kompositionen den Stempel des Lebens und der Bewegung aufzudrücken gewusst und gerade durch die äussere gleichmässige und anmutvolle Ruhe, mit der er sie ausstattete, sich als der treueste Verköperer jenes von den Japanern wie von allen asiatischen Kulturvölkern hochgehaltenen Anstandsideals bekundet, das in der möglichsten Verbergung der Seelenregungen seine höchsten Triumphe feiert, ohne deshalb in den Banden eines sinnlos gewordenen Zeremoniells zu erstarren. Im Gegenteil tritt durch diese Art der Schilderung das Bewusstsein natürlicher Menschenwürde nur um so reiner hervor und weckt Erhebung über das gemeine Getriebe der Leidenschaften und Begierden. Nur als der Zusammenfasser aller bisherigen Bestrebungen vermochte Kiyonaga, nun aber als Beherrscher aller unterdessen entdeckten Schätze an Anmut, Reiz, Zauber und Schönheit, zu einer ebenso kraftvollen Darstellungsweise wieder emporzusteigen, wie sie der Begründer der japanischen Holzschnittkunst, Moronobu, hundert Jahre früher, als er sich ohne besondere Vorbereitung und ohne die Hilfsmittel der späteren Zeit der ganzen, unberührten Fülle der Erscheinungen gegenüber sah, besessen hatte.

Als Kiyomitsu starb nahm Kiyonaga den Namen eines vierten Torii an, um sich als Haupt der vierten Generation der Torii zu bezeichnen. Doch liess er später, als er einen eigenen Stil ausgebildet hatte, die Bezeichnung Torii fort. Seit Ende der achtziger Jahre begann auch für ihn nach einer

Abb. 66. Kiyonaga: Mädchen binden Gedichte an blühende Bäume. Teil eines Triptychons. British Museum.

Abb. 67. Shuncho: Frauen am Neujahrstage. Am Vorbau des Hauses Stroh- und Papierstreifen (shimenawa). Vorn auf Drahtnetz über Kohlenbecken Moche-(Reis-)Kuchen. Mit Rot und Indigoblau. Aus einer mehrteiligen Darstellung. R. Wagner, Berlin.

gewissen Seite der Verfall einzutreten. Die Verhältnisse seiner Gestalten wurden lang und neigten sich zu einer übertriebenen Eleganz: namentlich die Gesichter nahmen jene ovale Form an, die fortan ziemlich allgemein herrschend wurde und bei den Werken Utamaros besonders häufig vorkommt, von der viereckigen Gestaltung aber, die Kiyonaga in der Zeit seiner Vollkraft bevorzugte, stark abweicht. Auch der willkürliche virtuose Schwung seiner Umrisse nahm immer mehr zu. Daneben aber bewahrte er immer noch seine sonstigen Vorzüge, die kräftige Verteilung von Schwarz und Weiss, die reiche und doch massvolle Musterung der Gewänder, die reine Zeichnung des Nackten. Zum Schluß seiner Laufbahn wandte er sich, die Überlieferung seiner Schule wieder aufnehmend und mit Shunsho in unmittelbaren und siegreichen Wettbewerb tretend, der Darstellung von Schauspielern zu. Theaterprogramme in schwarz gibt es von ihm aus den Jahren 1785 bis 1799. Trat er auch in den neunziger Jahren mehr vom Schauplatz zurück, wohl fühlend, dass eine neue Zeit anbreche, die nicht mehr weiter empor, sondern nur in Gebiete führen konnte, welche seine Mitwirkung nicht mehr unbedingt erforderten, so hat er doch noch mindestens bis zum Jahre 1801 fortgewirkt, aus dem ein Blatt mit spielenden Kindern erhalten ist (Kat. Hayashi Nr. 701). Die Nachfolgerschaft übertrug er Toyokuni und behielt sich, als der letzte grosse Vertreter der glänzenden Torii-Schule, nur die Rolle des obersten Leiters und Schulhauptes vor. Er hat also nicht, wie Fenollosa annahm, das Zeichnen für den Holzschnitt bereits zu Anfang der neunziger Jahre aufgegeben.

Unter seinen zahlreichen Werken sind einige besonders schöne Kakemonos anzuführen, wie:

die Frau unter einem Schirm (nach Fenollosa 233 um 1782),
die Frau im Winde (um 1787),
eine stehende Frau und eine auf der Erde kauernde, die mit Schreiben beschäftigt ist.

Von sonstigen Einzelblättern sind zu nennen:

Schauspieler, in drei Farben, früh;
Tempelfest, acht Sängerinnen einen Löwen tragend, 1783;
Frau im Bademantel, mit einem Hündchen;
Kintoki mit jungen Tengu spielend;
Kintoki mit zwei jungen Bären;
Sitzender Knabe mit Mäusen spielend;
Spielende Kinder, 1801;
Der Schauspieler Danjuro bei der Toilette, Surimono in Querformat;
Toilettenszene, sechs Figuren, quer (Berlin Kunstgew.-Mus);
Die Suruga-Strasse in Yedo am Neujahrstag 1780, schwarz, für Bemalung bestimmt; wohl das grösste Blatt, das die japanische Holzschneidekunst hervorgebracht hat.

Abb. 68. Shunzan: Tanz von vier Geishas ausgeführt, deren zwei als Affen. Vorherrschend Rosa. Samml. Bing, Paris.

Von Folgen:

12 Monatsblätter, durch Frauen dargestellt;
desgleichen andere;
8 Landschaften von Yedo, in Querformat.

Abbildungen seiner Werke bietet Strange auf Taf. 1 und zu S. 28, und besonders H. E. Field auf vier Tafeln im Burlington Magazine, Juli 1908, S. 241, wo Werke aus allen Stadien seiner Entwickelung zusammengestellt sind.

Namentlich sind aber seine dreiteiligen Kompositionen anzuführen:

aus der ersten Zeit seiner selbständigen Wirksamkeit, noch an Shunsho erinnernd, drei Schauspieler, um 1779 (Fenollosa 229), als Darstellung eine Seltenheit;
sodann die berühmte Kahnfahrt auf der Sumida, dem Flusse in Yedo (Abb. in Bings. Kat. aus dessen Japon Artistique);
Frauen aus einem Boot steigend, eines seiner schönsten Werke;
Frauen auf einer Veranda, auf den Fluss hinabschauend;
Frauen in einem Garten die Färberei betreibend;
der Platzregen;
das Frauenbad (Interieur);
ein Flötenspieler vor einer Gesellschaft von Frauen;
junger Prinz mit dem Jagdfalken, umgeben von Frauen, im Hintergrunde der Berg Fuji;
Gesellschaft im Boote, sich an den Kunststücken eines Affens vergnügend.

Seine wenigen Buchillustrationen nennt Fenollosa unvergleichlich. Der Kat. Hayashi Nr. 1577 fgg. führt solche aus den Jahren 1777 bis 1791 an. Bei Duret noch ein Buch von 1798, Yedo, 3 Bände.

Kugai junen irojigoku, zehn Jahre qualvollen Lebens in einer Liebeshölle, 1791.
Burty (Kat. Nr. 181) glaubt ihm ein liebenswürdiges Buch zuschreiben zu können, das Yehon monomigaoka, Ausflüge nach den Jahreszeiten, Yedo 1785, 2 Bde., klein, mit schwarzen Abbildungen, die Seki Kiyonaga bezeichnet sind. Dieser Zuschreibung ist durchaus beizustimmen.

*

Die drei im vorigen Kapitel genannten Schüler Shunshos, die sich ganz der Art Kiyonagas anschlossen, sind die folgenden:

Kubo Shumman (Shunman) war anfangs ein Schüler Shigemasas, ging dann zu Shunsho über, nahm aber von Kiyonaga, als dieser zu voller Herrschaft gelangte, doch nur die Art der Formgebung und Komposition an, ohne sich ihm blindlings zu unterwerfen.[70] Die Zeit seiner Wirksamkeit beginnt mit dem Schluss der achtziger Jahre und dauert bis etwa 1820. Nach dem Kat. Hayashi (Nr. 510) führte er den Künstlernamen Yasubei. Ein besonderer persönlicher Zauber, der seinem Wesen anhaftet, bewahrte ihn

[70] Fenollosa Nr. 279—283; Anderson Kat. 344; Strange 36; Bing Kat. Nr. 319ff.

Abb. 69. Kiyotsune: Schauspieler als der Dichter Botankwa auf einem Ochsen, den eine Kurtisane führt. In gedämpftem Grün und Rosa. Samml. Bing, Paris.

vor unselbständiger Nachahmung. Kam er im Aussehen seiner Blätter auch denen Kiyonagas sehr nahe, so verlieh er doch allen Einzelheiten sein eigenes Gepräge. Sehr ungleich in seinen Leistungen, konnte er bald, und zwar in seiner besten Zeit, im Anfang der neunziger Jahre, vornehm im Ausdruck und gewählt in der Zeichnung sein, bald manieriert bis zur Willkür. Auf ihn sind die Versuche, die grossen dreiteiligen Blätter vornehmlich auf Grau, unter geringer, aber verständnisvoller Beifügung anderer Farben, zu begründen, zurückzuführen. Von ihm illustrierte Bücher erschienen in Yedo 1795 bis 1815. Sehr schön ist von ihm das Buch in Buntdruck: Goju niwishu, die 51 Dichter, 1801 (Gillot). Er soll sich auch mit Illustrationen zu komischen Versen befasst haben. Einen Neujahrsbesuch bei Schnee in der Umgegend Yedos bildet Gonse nach, I zu S. 118.

窪俊満 Kubo Shunman

Von seinen Triptychen wird besonders eines mit Frauen in Landschaft gepriesen (Fenollosa 281), ferner die Meerwasserträgerinnen; von seinen Surimonos eine Folge von Blumen; ferner Darstellungen aus dem Tierreiche: Staare vor dem roten Sonnenball, von 1815 (Abb. bei Gonse I zu S. 266), Schmetterlinge u. s. w.

Katsukawa Shuncho war anfangs wohl ein Schüler Shunshos, lehnte sich vom Beginn der achtziger Jahre an aber aufs engste an Kiyonaga an.[71] Weichlicher von Naturell als sein erster Lehrer, wurde er zum treuesten Nachahmer von dessen grossem Überwinder. Bis zum Ende des Jahrhunderts wirkte er; später soll er sich von der Kunst zurückgezogen, aber bis mindestens 1821 gelebt haben. Die Schwenkung in seiner Kunstart muss er mit Überzeugung ausgeführt haben, denn es fehlte ihm keineswegs an Eigenart, die er auch zur Geltung zu bringen wusste. Nach der Seite der Zeichnung, so scharf und sauber sie auch stets bei ihm ist, vermochte er freilich den Einfluss seines ersten Lehrers, der ihn nach einer gewissen kalligraphisch-dekorativen Gestaltung der Umrisse drängte, nicht ganz zu überwinden; dafür aber schuf er sich in der Behandlung der von Figuren belebten Landschaft ein ihm durchaus eigentümliches Ausdrucksmittel. Bisweilen ist bei ihm die Art, wie er die Landschaft angibt, sogar rein impressionistisch. Auch als er im weiteren Verlauf seines Wirkens sich dem neu aufsteigenden Gestirn Utamaros zu nähern begann, hat er sich von unmittel-

勝川春潮 Katsukawa Shuncho

[71] Fenollosa Nr. 262—274; Anderson Kat. 363; Strange 37; Bing Kat. Nr. 282 ff.

barer Nachahmung frei zu halten gewusst. Ein in solcher Art behandeltes Brustbild einer Schönen gibt Strange zu S. 36 wieder. Eine Darstellung im Stil Kiyonagas reproduziert Anderson (Jap. Wood. Engr.) auf Taf. 4.

Er bezeichnet auch Kichizayemon und Churinsha oder Kisado Shuncho (Kat. Hayashi Nr. 630). Illustrierte Bücher von ihm von 1786 und 1790, Yedo (ebendort Nr. 1536 fg.). Ein Diptychon ist von 1786 datiert (desgl. Nr. 630). — Das Buch: Spriessende Kräuter, Yedo 1790, 2 Bde., bietet gute Bilder aus dem Leben einer Frau von ihrer Kindheit bis zur Mutterschaft (Berlin, Kunstgew.-Mus.).

Von Einzelblättern Shunchos werden erwähnt:

Darstellungen von Ringern;
Triptychon (nach Fenollosa 272 um 1790), Frauen aus einem Boot steigend, eines seiner schönsten;
Kleines Mädchen zu Pferde auf der Reise;
Promenaden und Feste;
Reitübungen eines jungen Prinzen;
Zwei Prinzen mit dem Bogen schiessend;
Fünfteiliges Blatt: Reisende mit dem Fuji im Hintergrunde.

Auch Katsukawa Shunzan begann als Schüler Shunshos, um dann zu einem nahen Nachfolger Kiyonagas zu werden; doch fehlte es auch ihm nicht an Kraft und Originalität.[72] Er wirkte von der Mitte der siebziger Jahre bis gegen das Ende des Jahrhunderts. Unter seinen Triptychen wird eines hervorgehoben, das eine Szene vor dem Tor eines Tempels darstellt. Abb. bei Strange zu S. 80 und bei Hayashi (Nr. 772), Triptychon. Fenollosa (Outline Taf. XIII) bildet ein Blatt von etwa 1777 ab.

Mitschüler Kiyonagas waren die folgenden Künstler. Torii Kiyotsune, der von Burty (Kat. Nr. 148) fälschlich als Schüler Kiyonagas aufgeführt wird.[73] Im Gegenteil verrät er durchaus seine Herkunft von Kiyomitsu durch die anmutvolle Bildung seiner Gestalten bei sehr kleinen Händen und Füssen; auch von Harunobu ist er beeinflusst. Neben Schauspielerdarstellungen fertigte er Buchillustrationen. Ein Buch von ihm in zwei Bänden erschien 1774 in Yedo (Duret). Es werden von ihm angeführt:

24 Beispiele der Kindesliebe; nach dem Chinesischen;
Dozi gamatsu (?), Geschichte eines Kindes Namens Maruko, kleinen Formats, schwarz.

Eine Abbildung bei Strange zu S. 26.

---

[72] Fenollosa Nr. 275—278; Bing Kat. Nr. 297; Strange 81. — Im Kat. Hayashi (Nr. 772) wird er als Schüler Shunshos und Shunyeis bezeichnet.

[73] Anderson Kat. 342; Fenollosa Nr. 168; Kat. Burty Nr. 150; Bing Kat. Nr. 33; Strange 24.

Von Torii Kiyohiro (Anderson Kat. S. 342) führt Bing (Kat. Nr. 29ff.) einige Blätter an.

Als Zeitgenossen Kiyonagas sind ferner zu nennen: Torii Kiyomasa (ein Blatt in Bings Kat. Nr. 72), der im Kat. Hayashi (Nr. 736, mit Abbildung) als Sohn Kiyonagas angeführt wird, und Utagawa Kunimasa, ein Angehöriger der von Shunsho begründeten Malerfamilie und Schüler Toyokunis (siehe dort), von dem Bing (Kat. Nr. 231 f.) anführt:

Halbfiguren dreier Schauspieler;
Heiliger vor einem Wasserfall betend.

Mit Kiyonagas Schüler Kiyomine, der sich als der fünfte der Torii, auch als Kiyomitsu, bezeichnete, geht die Torii-Linie, die grosse Schule der Schauspielerdarstellungen, nach hundertjährigem Bestehen zu Ende. Kiyomine (Shonosuke), der des alten Kiyomitsu Grosstochter geheiratet hatte, begann seine Tätigkeit zu Anfang des 19. Jahrhunderts; er lebte noch 1830 und scheint erst zu Anfang der vierziger Jahre gestorben zu sein.[74] Er arbeitete in einem Stil, der an Toyokuni und Utamaro erinnert, ist bisweilen sehr elegant, häufig aber fehlt es ihm an Leben im Ausdruck. Auch fertigte er Kopien, z. B. nach Kiyonobu und Kiyomasu. Eine fünfteilige Darstellung: Imayo Gonin Bayashi, zeigt fünf Musikantinnen (Hamburg). Eine weibliche Halbfigur bildet Strange zu S. 28 ab. Ein anderes Blatt im Kat. Hayashi Nr. 739 abgebildet.

Ein Schüler von ihm war Kiyoyasu (Abb. bei Hayashi Nr. 740).

Mit Kiyonaga scheinen in Zusammenhang zu stehen:

Santoun (Abb. im Kat. Hayashi Nr. 765); Riuunsai (ibid. 767); Gentei Munetaka, spät (desgl. 768).

Illustrierte Bücher wurden angefertigt von:

Yamaguchi Sojun, Zeichenalbum von 1804, Kioto; Karikaturen, Yedo 1799, 3 Bände. — Kaisan Takushó, Zeichnungen von Bambus, Yedo 1804.

Hier ist der Ort, eines Künstlers zu gedenken, der, ebenso wie hundert Jahre vorher Korin, eine Stelle ganz für sich in der Entwickelung des japanischen Holzschnitts einnimmt, des Kitao Keisai (so, nicht umgekehrt) Masayoshi. Ein Sohn und Schüler Shigemasas (Kosuisais), wurde er 1761 geboren und begann um 1780, also zur Zeit, da Kiyonaga in volle Blüte trat, seine Wirksamkeit.[75] Zwischen 1787 nnd 1823 gab er eine Menge Bücher

---

[74] Strange 27; Fenollosa Nr. 304; Bing Kat. Nr. 73.

[75] Anderson Kat. 447; Kat. Burty Nr. 204ff.; Bing Kat. Nr. 305ff; Fenollosa Kat. Nr. 222f. — Das Geburtsjahr nach dem Kat. Hayashi (Nr. 499).

mit Reproduktionen seiner geistsprühenden Skizzen heraus (siehe früher), durch die er nicht unwesentlich auf den jungen, seit dem Ende des Jahrhunderts kraftvoll emporstrebenden Hokusai eingewirkt haben wird; 1824 ist er gestorben. Mit ihm erwachte wieder die Liebe zur Natur, die Ehrfurcht vor ihr, die Gewissenhaftigkeit in der Darstellung der Einzelheiten, die seit den Tagen Korins geschlummert hatte; gleichzeitig mit Utamaro begann er der Landschaft eine selbständige Bedeutung zu verleihen, die Gestalt der Tiere, die Bildung der Pflanzen genau zu beobachten; aber nicht mit der fast peinlichen Genauigkeit Utamaros, der stets in erster Linie Zeichner geblieben war, gab er sie wieder, sondern mit der Kraft und Kühnheit des Malers, der den farbigen Gesamteindruck im Auge behält und ihn mit wenigen breiten Strichen wiederzugeben weiss, ohne doch an den entscheidenden Punkten die Feinheit der Einzelausführung aus den Augen zu lassen. Seine Bücher bezeichnete er oft mit Joshin. Besonders gerühmt wird ein Album mit Skizzen blühender Blumen, ohne Umriss, Yedo 1813 (Berlin, Kunstgew.-Museum); daneben das Choju riakugwashiki, Darstellungen von Tieren, von 1797. Sein frühstes Werk ist das Yehon Miyako no nishiki, Ansichten von Kioto, zwölf farbige Bilder, Kioto 1787 (Gillot); 1800 veröffentlichte er äusserst impressionistische Landschaftsskizzen; die acht Landschaften des Biwa-Sees stellte er, zu je zweien, in Querformat dar.

北尾政美 Kitao Masayoshi

SIEBENTES KAPITEL

DIE ZEIT UTAMAROS

1 (Yeishi) — 2 (Utamaro) — 3 (Toyokuni)

1 (Yeishi.) Als Kiyonaga gegen 1790 vom Plane zurücktrat, hinterliess er seine Erbschaft drei Künstlern, die bereits während der achtziger Jahre sich zu Meistern ausgebildet hatten, während des letzten Jahrzehnts des 18. Jahrhunderts die Herrschaft führten und bis in den Anfang des 19. hinein fortwirkten. Dies waren Yeishi, Utamaro und Toyokuni. Sie stellen, wenn auch nicht mehr die grösste Kraft und den grössten Reichtum, so doch die äusserste Verfeinerung des japanischen Holzschnitts dar, vor allem Utamaro.

Abb. 70. Utamaro: Nachtfest auf dem Sumida-Fluss in Yedo Hinten die Brücke Riogoku. Teile eines Tryptichons, dessen linke Seite hier fehlt. Samml. Vever, Paris.

Yeishi wie Utamaro, beide brachten sie dadurch einen neuen Bestandteil in die volkstümliche Kunst hinein, dass sie aus der aristokratischen, an chinesischen Vollbildern geschulten Kano-Schule hervorgegangen waren. An die Stelle der liebenswürdigen Zierlichkeit, womit noch Harunobu, als der Erbe der Primitiven, seine Frauengestalten ausgestattet hatte, und der gesunden Fülle, die Kiyonagas schlichte Gestalten auszeichnete, trat nun eine Vornehmheit in Wuchs, Haltung und Ausdruck, die von einem allgemeinen Umschwung in den Sitten, von einer Erhöhung der Lebensansprüche und einer hieraus entspringenden Änderung des Schönheitsideals zeugt. Handelt es sich dabei auch oft nur um schlichte Frauen aus dem Volke oder andererseits um Kurtisanen: die Frau fährt fort, wie überhaupt in der japanischen

Kunst des 18. Jahrhunderts, so zu Ende dieser Zeit sogar in unendlich gesteigertem Masse die Hauptrolle in den Darstellungen zu spielen. Immer erscheint sie wie eine Prinzessin, von schlankem, hohem Wuchs, königlicher Haltung, gewinnender Liebenswürdigkeit in ihrem zurückhaltenden Benehmen. Freilich artete dieses Streben bald in Übertreibung aus; in seinen Anfängen aber führte es durchaus zu einer Bereicherung der Kunst überhaupt.

Hosoi Yeishi war ein Schüler des Hofmalers Kano Yeisen in Yedo.[76] Sein Familienname war Hosoda, sein Künstlername Tomisamburo, auch Chobunsai (Kat. Hayashi). Am Anfang der achtziger Jahre begann er seine Wirksamkeit und setzte sie bis in den Anfang des 19. Jahrhunderts fort. Dann aber von Utamaro und Toyokuni in der Gunst der Menge überholt, wendete er sich von 1805 bis gegen 1815 überwiegend der Malerei zu und stellte in zahlreichen Bildern mit flüchtigem, aber stets vornehmem Strich die Schönen seiner Zeit dar. Seine Wirksamkeit entfaltete sich derjenigen Shunmans ziemlich parallel, dessen feine graue Stimmung er in selbständiger Weise, doch unter stärkerer Betonung der Farbe, weiter ausbildete. Gleich jenem sich an Kiyonagas ruhige Erzählungs- und breite Kompositionsweise anlehnend, erweiterte er den Kreis der Darstellungen seinem Vorbilde gegenüber, indem er sich nicht damit begnügte, gefällige Gruppen zu bilden, sondern das Leben in seiner tatsächlichen Gestaltung bei den verschiedenen Klassen und Berufen des Volkes studierte und dadurch ein treues, mannigfaltiges und bewegtes Bild seiner Zeit bot. Seine Holzschnitte aus den achtziger Jahren werden besonders gerühmt (Kat. Tokio S. 88). Einer von 1783 wird im Kat. Hayashi (Nr. 966) angeführt; ebendort (1677) ein illustriertes Buch von 1788. Wahrscheinlich war er es, der die Zusammenstellung der Farben Gelb, Karmin und Schwarz aufbrachte. Gegen den Anfang der neunziger Jahre hatte er seine Art, die sich namentlich in der Komposition grosser Triptychen genugtat, vollkommen ausgebildet; Fenollosa (Outline Taf. XIV) bildet ein Blatt von ihm nach, worin er bereits die trüben Farben Toyokunis, die bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts in Mode blieben, anwendet. Gegen Ende des Jahrhunderts vermochte auch er sich nicht dem Manierismus zu entziehen, der im Gefolge des veränderten Geschmacks sich eingestellt hatte und um 1800 seinen Höhepunkt erreichte in der Verlängerung der Gestalten wie in der maskenhaft ausdruckslosen Bildung der Gesichter.

榮之 Yeishi

[76] Fenollosa Kat. Nr. 284—299; Anderson Jap. Wood. Engr.; Bing Kat. 331 ff.; Kat. Goncourt. — Der Katalog Gillot gibt Michinobu aus der Kanoschule als seinen Lehrer an.

Immer aber bewahrte sich der Künstler, bei aller Willkür der Formgebung eine ungemeine Beherrschung der Zeichnung.

Hervorragend ist er namentlich in seinen, meist in wenigen ernsten Farben gehaltenen Triptychen, wie den folgenden:

Inneres eines Hauses im Yoshiwara (nach Fenollosa 294, der es als eines seiner vorzüglichsten Werke bezeichnet, von etwa 1792);
Besuch einer Dame bei einem jungen Manne;
Junger Mann von Frauen umringt bei einem Gartenbrunnen;
Junge Frauen auf einer Terrasse am Meeresstrand;
Vier junge Frauen auf einer Terrasse an einem mit Barken belebten Fluss;
Fischende Gesellschaft in einem Boot;
Musizierende Frauen unter einem Schirm in einer Barke, die die Gestalt eines Pfaues hat;
Ein Weg, der an Reisfeldern vorüberführt (nach Fenollosa 288 um 1788);
Halt einer Dame in der Nähe ihres Wagens, unter blühenden Bäumen;
Fünfteilige Darstellung: ein vornehmer junger Mann, von drei Musikantinnen begleitet, bläst die Flöte.

Von einzelnen Blättern gibt es Folgen von Kurtisanen im Promenadenkostüm; die eine dieser Folgen trägt Sakeschalen als Abzeichen, während eine andere durch Kaninchen kenntlich gemacht ist. — Eine durch Blumen bezeichnete Serie führt junge Frauen als Vertreterinnen der Kunst vor.

In dem Buche Onna sanjiurokkasen, von 1798, wozu Hokusai das Titelblatt zeichnete, stellte Yeishi 36 junge Dichterinnen von Yedo dar.

榮昌 Yeisho

Sein Hauptschüler war Yeisho, der zu Ende des 18. Jahrhunderts tätig war und ein anmutiges, ausgesprochen dekoratives Talent entwickelte.[77] Sein Künstlername war Chokusai. Auch er widmete sich namentlich der Herstellung von Triptychen, wie die folgenden:

Drei Frauen im Innern eines Hauses vor einem Wandschirm mit einem mächtigen Vogel Howo sitzend;
Ein vornehmer junger Mann von Frauen bedient;
Junge Frauen bei einem Festessen;
Junge Mädchen in einem Garten Iris pflückend;
Unter den Kirschbäumen.
Im Kat. Hay. ein illustriertes Buch von 1798.

Yeisui, mit seinem Künstlernamen Ichirakute, arbeitete im ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts (Fenollosa Nr. 302). Der Kat. Bing führt von ihm einen jungen Mann mit einem Falken an.

---

[77] Fenollosa Nr. 300f.; Bing Kat. Nr. 350ff.

Von Yeiri führt Fenollosa Kat. Nr. 392 ein Gemälde an, das er in die Zeit um 1803 versetzt. Sein Künstlername war Rekisentai. Nach dem Kat. Tokio (S. 107) war er ein Schüler Yeishis und dann, seit 1800 etwa, durch Hokusai beeinflußt.

Als sein Schüler wird im Kat. Hayashi (Nr. 1002, mit Abb.) Rekisentai Sarin genannt.

Weitere Schüler Yeishis waren: Gokio (Kat. Hayashi Nr. 996; doch nach dem Kat. Gillot ein Schüler Sekiyens); — Chuyensai Yeishin (das. 997); — Yeiju (das. 998).

Ihm verwandt sind: Soraku, der zugleich Dichter war (das. 999); — Tamagara Schucho, der vielleicht mit Buncho zusammenhängt; nach Kurth, Utamaro 148, arbeitete er durchaus in Utamaros Richtung. — Kyritera, von dem sich in der Sammlung Straus-Negbaur in Frankfurt a. M. eine Geisha mit zwei Dienerinnen befindet in der Baumblüte, mit einer Hecke dahinter.

Abb. 71. Yeishi: Vornehme Dame auf Hijikake gelehnt sitzend. Aus einer Folge von sechs Blättern. Gelber Grund. Mittelgross. Kgl. Kupferstichkabinet, Dresden.

2 (Utamaro.) Utamaro ist derjenige japanische Künstler, der bei uns, nächst Hokusai, am meisten bekannt ist. Geben auch die langgestreckten Frauenköpfe mit ihren kleinen Schlitzaugen, dem kaum auffindbaren Munde und der ungeheuren Frisur, die sich emportürmt und nach den Seiten ausbreitet, durchaus kein Bild von dem eigentlichen Kunstvermögen des Mannes, da sie der Zeit des Verfalls, der vollständigen Ausartung seiner Kunst in Manierismus angehören, so müssen doch diese zu Hunderten von ihm geschaffenen und daher so weit verbreiteten Darstellungen als bezeichnende

Beispiele des um die Wende des 18. Jahrhunderts in Japan herrschenden und wesentlich von Utamaro selbst geschaffenen Stils und Geschmacks angesehen werden. Denn die Kunst war zu jener Zeit, nachdem sie während hundert Jahren die verschiedenen Stufen vom Kraftvoll-Heroischen durch das Anmutvoll-Zierliche bis zur klassisch-einfachen Schönheit Kiyonagas, des vollkommensten Meisters Japans und unmittelbaren Vorgängers Utamaros, durchlaufen hatte, zu Anfang des letzten Jahrzehnts des achtzehnten Jahrhunderts in einen Zustand fieberhafter Erregung geraten, den man wegen seines Suchens nach ungeahntem Neuem nicht mit Unrecht mit dem Ende des neunzehnten Jahrhunderts verglichen hat. Gesundheit und Harmlosigkeit waren verloren gegangen und hatten einer Nervosität Platz machen müssen, die nur in der äussersten Verfeinerung bis zur Auflösuug aller natürlich gegebenen Grundlagen, in der Kunst bis zum Verzicht auf alle Naturwahrheit, ihr Genüge fand. Die Ursachen für diese Erscheinung werden, wie auch in unseren Tagen, nicht in erster Linie in Bedürfnissen der Kunst als solcher, sondern überhaupt in einem durch äußere Verhältnisse bedingten Wandel der Denk- und Lebensart zu suchen sein. Auf dem Gebiete der Kunst trat nun in Japan Utamaro als der Mann der Vorsehung, als der Bringer des Neuen hervor, das in der Luft lag und nach Gestaltung verlangte. Hatte schon vorher stets die Frau in der volkstümlichen Kunst des Landes eine hervorragende Rolle gespielt, so rückte Utamara sie durchaus in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit, und zwar in der Gestalt der in alle Feinheiten der Geisteskultur wie in alle Künste des körperlichen Reizes eingeweihten Kurtisane, die in dem Leben jenes Volkes damals eine ähnliche Rolle gespielt haben muss wie in Griechenland zur Zeit seiner Blüte. Um das Unsagbare auszudrücken, genügte die einfache Wiedergabe der Natur nicht: die Gestalten mußten in die Länge gezogen werden, um den Eindruck von überirdischen Wesen zu machen; sie mußten eine Schmiegsamkeit erhalten, die sie befähigte, die zartesten wie die stärksten Regungen der Seele zu deutlichem Ausdruck zu bringen; sie mussten endlich für die ganz absonderlichen Empfindungen, die sie erfüllten, eine absonderliche, also gezierte Sprache haben. Utamaro besass auch den Mut, diese Wirkungen durch Übertreibung bis ins Unmögliche immer weiter zu steigern, bis zu dem Punkte, wo er nicht mehr weiter konnte und wo ein allmähliches Einlenken sich von selbst als Notwendigkeit herausstellte.

Diese Zeit des äußeren Manierismus dauerte nicht länger als ein Jahrzehnt, von etwa 1795—1805, und fand ihren Höhepunkt um das Jahr 1800.

Mögen ihre Ursachen, mit Fenollosa, in einer strafferen Anziehung des Regiments durch die Shogune, die allmächtigen Beherrscher des Landes, zu suchen und diese Ausschweifungen der Phantasie als eine Verwahrung der freien Geister gegen die polizeiliche Knebelung zu fassen sein, oder liegen dieser Bewegung, wie wohl anzunehmen ist, tiefere und allgemeinere Ursachen zu Grunde: jedenfalls bildete nach der künstlerischen Seite Utamaro den reinsten Ausdruck dieser merkwürdigen Zeit. Es reicht nicht aus, wenn man ihn, gleich Gonse, mit den Meistern der Schule von Fontainebleau im 16. Jahrhundert vergleicht: die Ricci, Abbate und Primaticcio bildeten wohl auch Gestalten von unmöglicher Länge, aber diese hatten keinen anderen Zweck als einen dekorativen zu erfüllen, sie sollten nicht Verkörperungen bestimmter geheimer Gedanken und Empfindungen sein. Nennt man ihn aber einen Pariser seiner Tage, einen Dekadenten, so hat man Recht. Daher denn auch Goncourt, dieser feinfühligste Erforscher der Verfallserscheinungen unserer Zeit, bezeichnenderweise gerade mit ihm die Reihe seiner Biographien japanischer Künstler (Outamaro, Paris 1891) eröffnet hat. Nur muss man bei der Betrachtung des Künstlers in seiner gesamten Wirksamkeit nicht ausser acht lassen, dass er neben und über dieser kulturhistorischen Bedeutung eine künstlerische von ungewöhnlichem Umfange besitzt, zumeist freilich in den Erzeugnissen, die vor der Zeit dieser Ausartung liegen, bisweilen aber selbst in den Schöpfungen seiner bereits durchaus manierierten Art. Und zwar kommt ihm diese Bedeutung nicht nur als einzelstehendem Künstler zu, sondern auch innerhalb der Entwickelung der japanischen Kunst spielt er eine grosse Rolle, als ihr Weiterführer zu neuen Stufen und als Befruchter der ganzen auf ihn folgenden Zeit.

鳥山石燕 Toriyama Sekiyen

Utamaros Lehrer Toriyama Sekiyen, genannt Toyofusa, (1712—1788), der aus der alten an Chinas Überlieferungen haltenden Malerschule der Kano hervorgegangen war, scheint nur geringen Einfluss auf ihn ausgeübt zu haben.[78] Nach den illustrierten Büchern zu urteilen, die er in den siebziger Jahren herausgab, gehörte er noch ganz der durch Harunobu und Shunsho beeinflußten Generation der volkstümlichen Künstler an. Fenollosa, der ihn als einen vorzüglichen Maler bezeichnet, meint, er werde zusammen mit Toyoharu bei Ishikawa Toyonobu gelernt haben. Seine Werke sind die folgenden:

---

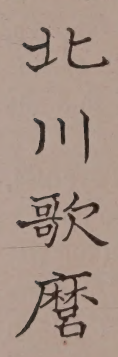
[78] Fenollosa Nr. 305; Goncourt, Outamaro S. 4; Anderson Kat. 344.

Toriyama Sekiyen gwafu, grosses Skizzenbuch in mehreren Tönen, von 1774;
Gwajikihen, illustrierte Sagen, 1777;
Hiakki yagio, die hundert Ungeheuer der Nacht (Geister), in Schwarz und Grau, 1779; auch im Neudruck.

Ausser Utamaro hatte Sekiyen noch die folgenden Schüler: Hokujin Fujo (Kat. Hayashi Nr. 922) und Sekijo (ebendort 952), die nach Kurth beide später durch Utamaro beeinflusst wurden; dann, und zwar als Hauptschüler, Nagayoshi (Choki), über den weiterhin zu handeln sein wird. Kurth (Utamaro 48) nennt auch Koikara Suncho, den wir unter den Schülern Utamaros erwähnen, als Schüler Sekiyens.

Nur in einem der sechs Blätter Utamaros zu den Gedichten auf den Schnee (Die Silberwelt), einer in Nachahmung der chinesischen Tuschmalereien gedruckten Landschaft, erkennt Goncourt (Outam. S. 4, Anm.) einen unmittelbaren Einfluss Sekiyens. Diesem seinem Lehrer zulieb nahm Utamaro anfangs den Beinamen Toyoaki an. Nachdem er sich genügend in der Malerei nach der Art der Kano-Schule versucht hatte, wandte er sich aber, um 1780, mit um so größerer Entschiedenheit der durch Kiyonaga zur höchsten Blüte gebrachten volkstümlichen japanischen Art, dem Ukiyoye (Ukiyo-Stil) zu; von dieser Zeit an beginnt seine selbständige Wirksamkeit.

Kitagawa Utamaro, mit eigentlichem Namen Yusuke, war 1753 in Kawagoye (nicht in Yedo) in der Provinz Musashi geboren, kam jedoch bereits mit jungen Jahren nach Yedo.[79] Nachdem er seine Lehrzeit bei Sekiyen durchgemacht und sich dann Kiyonagas Stil angeschlossen hatte, lebte er dort bei seinem Verleger Tsutaya Juzaburo ununterbrochen bis zu dessen Tode im Jahre 1797, zuerst nah vom Haupttore des Yoshiwara, jenes Viertels der Teehäuser, worin er die wesentliche Anregung zu seinen Schöpfungen fand, dann in der Mitte der Stadt. Er bezeichnete: Toyakira, Yentaisai, Yenboku, auch Murasaki Utamaro. In die siebziger Jahre fallen seine ersten Leistungen, in denen er sich als noch unter dem Einfluss Shunshos stehend verrät. Mit schwarzen Buch-Illustrationen begann er seine Wirksamkeit. Die Behauptung, dass er es stolz abgelehnt habe, nach beliebter Sitte Bildnisse von Schauspielern zu fertigen, trifft nur auf die Zeit seiner vollen



[79] Goncourt, Outamaro, 1891; Bing im Studio 1855; Fenollosa Kat. Nr. 305—336; Anderson Kat. 345 Kat. Burty Nr. 219 ff.; Bing Kat. Nr. 362 ff.; Kat. Goncourt. — Das Geburtsjahr gegenüber der Angabe Goncourts (1754) berichtigt.

Abb. 72. Yeishi: Teehaus am Fluss; sitzender junger Mann, Sängerin mit langen
Teile eines Triptychon

neln, drei Wirthshausdienerinnen, deren eine unter dem Mon (Tor) Fische fängt.
Samml. Vever, Paris.

Abb. 73. Yeishi: Frau mit Sake-Schale in der Hand, umgeben von Glücks-Attributen. Brit. Museum.

Entfaltung zu; anfangs hat er einige Blätter dieser Art in mittlerem Formate gefertigt, ja Goncourt (S. 10, Anm.) erwähnt sogar eine lange surimonoartige Darstellung, die eine von siebzehn Schauspielern vorgeführte Theaterszene zeigt. In dieser ersten Zeit führte er seine Kompositionen noch in breiten, saftigen Strichen aus.

Nachdem er sich bis etwa 1780, wie es scheint, vornehmlich mit der Malerei beschäftigt hatte, wandte er sich in der ersten Hälfte der achtziger Jahre der Illustrierung jener kleinen volkstümlichem Romane zu, die nach ihrem gelben Umschlag Kibioshi, gelbe Bücher, genannt werden. Von 1785 an wirkten auch schon zwei seiner Schüler, Mitimaro und Tukimaro, dabei mit. Alle diese Illustrationen waren in Schwarz gedruckt. In das Jahr 1786 fällt das erste seiner Bücher erotischen Inhalts, das er in Gemeinschaft mit Rantokusai fertigte und worin er sich noch mit seinem Namen bezeichnete. Von 1787 an gab er dann eine Folge immer noch schwarz gedruckter Bücher grösseren Formats heraus, daneben 1788 das herrliche, in Farben gedruckte Insektenbuch, wozu sein Lehrer Sekiyen ein Schlusswort schrieb, das von rührender Liebe zu seinem Schüler zeugt und bemerkenswerterweise sich zu einem Loblieb auf den von Utamaro neu in die Kunst eingeführten Naturalismus gestaltet. Hier liege ernste Malerei des Herzens vor, schreibt er. Um diese Zeit, die seine grösste Annäherung an Kiyonaga bezeichnet, mag Utamaro auch das fein gezeichnete und mit der Raffiniertheit der Surimonos in Farben gesetzte Muschelbuch fertiggestellt haben, dessen figürliche Darstellungen am Anfang und Ende lebhaft an diesen Meister erinnern. Kurth

Abb. 74. Yeisho: Zwei Kurtisanen. Gelber Grund. Mitttelformat. Kgl. Kupferstichkabinet, Dresden.

(Utamaro 41) versetzt es mit Unrecht bereits in die Zeit um 1780. Auch er gibt auf Taf. 6 eine Abbildung davon. Das dritte seiner Bücher naturhistorischen Inhalts, die hundert Schreier (Vögel), überhaupt sein Meisterwerk, wird dagegen wohl erst in den neunziger Jahren entstanden sein. Kurth (a. a. O. 76) versetzt es noch in die Zeit um 1789. Utamaro hatte auch ein Buch über die Säugetiere und eines über die Fische angekündigt, die jedoch nicht zur Ausführung gelangten. In dem Jahre 1788 erschien ferner noch das Gedicht auf das Kopfkissen, mit farbigen Darstellungen, das schönste seiner erotischen Werke. Von 1789 endlich sind die Gedichte auf den Mond und ein erotisches Buch datiert.

Abb. 75. Yeiri: Sängerin, aus einer Folge von schönen Mädchen. Auf dem schwarzen Gewande Kirschblütenmuster; rosa Rock, ziegelroter Gürtel. Grauer Grund. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

In den neunziger Jahren nimmt die Hervorbringung illustrierter Bücher ihren Fortgang, Daten aber erscheinen seltener auf ihnen. Von den bunt gedruckten tragen, ausser der Prüfung der Pinien von 1795, den Blumen der vier Jahreszeiten von 1801, den Gefallenen Blüten von 1802 und den Grünen Häusern von 1804, nur noch der Spaziergang zur Zeit der Kirschblüte und die „Silberwelt“ ein Datum: beide sind von 1790. Die „Silberwelt“ ist eines seiner schönsten Werke. Um diese Zeit veröffentlichte er auch die beiden sechsblättrigen Serien: die als die sechs Dichter verkleideten Kinder und die Schilder der berühmtesten Sake-(Reiswein-)Häuser, durch Frauen dargestellt, eine seiner anmutigsten Schöpfungen.

Als Kiyonaga zu Anfang der neunziger Jahre vom Schauplatz zurück-

Abb. 76. Utamaro: Kintoki mit der Bergfrau Yamauba, die ihm eine Kastanie hinhält. Gelblicher Grund. Gross. Samml. Vever, Paris.

trat, entstand unter den Nachfolgern Shuncho, Yeishi, Utamaro und Toyokuni der Wettkampf um die Vorherrschaft. In das Jahr 1792 verlegt Fenollosa den Höhepunkt dieses Ringens, woraus Utamaro als Sieger hervorging, um fortan durch mehr als ein Jahrzehnt hindurch unbestritten die Herrschaft zu führen. Während Shuncho und Yeishi, wenn auch mit eigenartiger Persönlichkeit begabt, doch nur den Stil ihres Meisters und zwar in einer abgeschwächten Form aufrecht zu erhalten vermochten, Toyokuni, der jüngste von ihnen, aber bei aller Begabung für Koloristik und Eleganz nicht Schöpferkraft genug besass, um die Kunst auf einen höheren Punkt zu führen, konnte Utamaro den bisherigen Leistungen einen neuen Bestandteil dadurch hinzufügen, dass er sie nach der Richtung eines scharf beobachtenden Naturalismus weiterführte und namentlich der Landschaft, die bisher, trotz aller Fortschritte von den Primitiven an, doch bei mehr oder weniger durchgeführten Andeutungen stehen geblieben war, den vollen Zusammenhang und dadurch eine selbständige Bedeutung innerhalb der Kompositionen verlieh. Darin erwies er sich als der berufene Nachfolger Toyoharus, des Schülers Shigemasas. Daneben begann er als der Darsteller der Frau hervorzutreten, die er in all ihren Gestalten, als Mutter, als junges Mädchen, als Kurtisane mit hingebendem Verständnis studierte, so dass er diesem Gebiete seinen nachhaltigsten Ruhm verdankt.

Abb. 77. Utamaro: Heuschrecke und Raupe. Aus dem Pflanzen- und Insektenbuch. R. Wagner, Berlin.

Einen ganz neuen Formentypus schuf er. Anfänglich begnügte er sich damit, den Kopf normal und in ausgesprochen rundlicher Form zu bilden; nur der Hals, worauf dieser Kopf sass, war bereits von ausgesprochener

Dünne. Dieser Art sind die schönen weiblichen Halbfiguren mit Mikagrund, die seit 1790 in mehren Serien erschienen und jetzt zu den gesuchtesten Schöpfungen des Meisters gehören. Sie zeigen ihn als in naher Berührung mit seinem Mitschüler Nagayoshi (Choki) stehend, der um die gleiche Zeit mit seinen Arbeiten hervortrat. Nimmt man die Schauspielerbildnisse Sharakus hinzu, so hat man für 1790 das Bild einer besonders eigenartigen, in Zeichnung, wie in reicher und doch zart abgetönter Färbung wahrhaft vornehmen Phase der japanischen Kunst auf ihrem Übergang von Kiyonagas klassischen Gestalten zu den übertriebenen Verhältnissen des späteren Utamaro, nach denen dieser gewöhnlich beurteilt zu werden pflegt.

Abb. 78. Utamaro: Entführungsszene. Der Papierhändler Jihei, sein Taschentuch über dem Kopf eine Laterne auslöschend, und die Sängerin Koharu in schwarzem Schleier. Grauer Grund. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

Wenn er bald darauf, dem allgemeinen Zuge der Zeit folgend, die Gestalten ins Lange zog, ihnen ein ätherisches, biegsames, gebrechliches Wesen verlieh und solche Eigenschaften allmählich bis zum Übertriebenen, ja bis zum Unmöglichen steigerte, so mag der Ruhm, solchen krankhaften Neigungen als der erste den zugleich völlig befriedigenden und daher von Anderen nicht mehr zu übertreffenden Ausdruck verliehen zu haben, nicht allzu schwer ins Gewicht fallen, wenn auch dieser Tatsache immerhin eine hohe kulturgeschichtliche Bedeutung nicht abgesprochen werden kann; vergessen aber darf man dabei nicht, dass der Künstler innerhalb dieses Gebietes des Überreizten nicht nur eine absonderliche und höchst persönliche, sondern auch

zugleich, wenn man nur überhaupt das Kranke und Übertriebene als ein der Gestaltung ebenso offen stehendes Gebiet wie das Gesunde anerkennt, eine Form von durchaus bezaubernder Eigenart geschaffen hat, die, so gefährlich sie auch in ihrer unmittelbaren Einwirkung auf den Beschauer und namentlich auf etwaige Nachfolger sein mag, doch über die beengenden Schranken der Wirklichkeit hinaushebt und somit eines idealistischen Bestandteiles nicht entbehrt.

Abb. 79. Utamaro: Kintoki an der Brust der Bergfrau. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

Gegen die Mitte der neunziger Jahre hatten diese übertriebenen Körperverhältnisse ein solches Mass erreicht, dass die Köpfe doppelt so lang als breit waren, auf ganz schmalem langem Halse aufsassen, der sich wiederum über ganz engen Schultern wiegte. Dann blähte sich der Haarschopf so auf, dass er den Kopf selbst an Umfang fast übertraf; die Augen wurden durch kurze Schlitze angedeutet, während ein endlos langer Nasenrücken sie von dem kaum aufzufindenden kleinen Munde trennte; schlottrig hingen die weichen Gewänder um die kaum noch erdenhaften, spindeldürren Gestalten. Um 1800 endlich steigerte sich Utamaros Hang zum Bizarren in solcher Weise, dass seine Köpfe dreimal so lang als breit wurden und seine Gestalten über acht Kopflängen massen, somit das normale Verhältnis wesentlich überschritten. Aus dieser Zeit stammt die Mehrzahl seiner grossen Frauenköpfe, die, nicht zum Vorteil seines künstlerischen Ruhmes, seinen Namen so weit verbreitet haben.

Doch bald hörten diese Übertreibungen auf, und Utamaro kehrte zu

Abb. 80. Utamaro: Zwei Damen, deren eine durch ein Mädchen zurückgehalten wird. Mittelteil eines Triptychons. Samml. Vever, Paris.

halbwegs natürlichen Körperverhältnissen wieder zurück. So bietet denn das Werk, das ihn mit Recht weitberühmt gemacht hat, die zweibändige Chronik der Grünen Häuser des Yoshiwara, von 1804, in dieser Hinsicht nichts Aussergewöhnliches mehr. Auch in den Triptychen, die er in so grosser Zahl wie kein anderer japanischer Künstler gefertigt hat, kommen die ganz absonderlichen Körperverhältnisse nur selten vor; diese Blätter werden also zumeist vor oder nach der Periode des Rausches entstanden sein, während deren namentlich die endlose Zahl seiner Einzelblätter und Folgen mit Frauendarstellungen geschaffen worden ist. Eines dieser Triptychen, worin er das ungebundene Leben des damaligen Shoguns (Oberbefehlshabers und eigentlichen Beherrschers Japans) Iyenari unter dem Bilde einer historischen Persönlichkeit aus längst vergangenen Tagen, des Taiko, zum Gegenstand seines Hohnes machte, trug ihm übrigens eine Gefängnisstrafe ein, die die Kraft seines Körpers brach. 1805 schuf er noch jenes anmutsvolle Triptychon, worin eine Schar als die sieben Glücksgötter verkleideter Kinder in einem Wagen, der die Form eines Schiffes hat, von Frauen gezogen wird. Im Jahre darauf, 1806, starb dann der Künstler, dessen Werke wohl noch durch eine längere Zeit hindurch sogar unter Mißbrauch seines Namens nachgeahmt, aber weder erreicht noch gar übertroffen wurden.

Utamaro ist der Verherrlicher der japanischen Frau gewesen, wie keine andere Zeit und Nation einen mehr begeisterten gekannt hat. Zwar hat er seinen Kultus einer Klasse von Frauen geweiht, die ausserhalb der gesitteten Gesellschaft stehen, und trotz des Glanzes, der sie umgiebt, zu den unglücklichsten Geschöpfen der Welt gehören; aber er hat sie nicht etwa so dargestellt, wie sie in Wirklichkeit erscheinen, sondern er hat aus ihnen ein Ideal vornehmer Anmut gebildet, das sie zur Göttin stempelt. Erst als die Zeit in volle Ausartung verfiel, hat er dies Ideal zur Karikatur verzerrt. Damals wird er auch, im Gegensatz zu dem bisherigen Brauche, jene gemeinen, burlesken Männergestalten ihnen beigesellt haben, die der Schönheit als Untergrund dienen sollen, die süsse Täuschung aber in brutaler Weise zerstören. Die Frauen werden bei den verschiedenartigsten Beschäftigungen dargestellt: die eine malt, die andere dichtet, die dritte bereitet den Thee; wieder andere ordnen Blumen an, rauchen aus kleinen silbernen Pfeifen, spielen mit einer Maus; dann wieder beim Ankleiden färben sie sich die Lippen, entfernen mit einem Schabmesser die Haare aus dem Gesicht, binden sich ihren Gürtel — hinten, wenn es ehrbare Frauen sind, vorn, wenn es sich um Kurtisanen handelt —, indem sie bisweilen ein Buch, worin sie

Abb. 81. Utamaro: Die Ernte der Maulbeerblätter. Aus der Folge der Seidenzucht. British Museum.

Abb. 82. Utamaro: Spaziergang zu Ebbezeit. Aus dem Muschelb

Doppelblatt. Lebhafte Farben. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

Abb. 83. Utamaro: Frauen am Sommerabend auf der Brücke; links zwei vornehme Damen

Begleiterin. Triptychon in Violett, Schwarz, Gelb, Grün, mit einigem Rot. Samml. Vever, Paris.

eben gelesen, mit dem Kinn festhalten. Unerschöpflich namentlich ist der Künstler in der Schilderung der Mutterfreuden. — Zu diesen königlichen Gestalten passen auch die prachtvollen Gewänder, mit denen er sie ausstattet und die in ihren reichen Mustern die ganze Tier- und Pflanzenwelt enthalten. Wenn nötig, weiß er aber auch das Ornament ganz einfach zu halten; gewisse Muster, sagt Goncourt, sehen so aus, als habe die Schöne, von einem Spaziergang unter blühenden Bäumen zurückgekehrt, mit ihrem Ärmel, ihrer Schulter einige Blütenblätter abgestreift.

Sein durch das Studium der Natur unvergleichlich geschärftes Auge befähigte ihn auch, die Haare der Frauen, namentlich wenn sie beim Ankleiden lose hinabfallen, mit einer sonst nirgends erreichten Schärfe und Weichheit innerhalb des tiefen Schwarz wiederzugeben. Wie schon diese Feinheit der Durchführung eine besondere Sorgfalt beim Druck seiner Platten nötig machte, so legte er auf deren Färbung erst recht volles Gewicht. Kein anderer japanischer Künstler weiss so wie er mit wenigen Farben, etwa Grau, Hellbraun, Dunkelgrün, eine äusserst harmonische und doch reiche Wirkung zu erzielen. Handelt es sich um lebhaftere Farben, so werden sie abgetönt, durch geschickte Anbringung grüner Flecke miteinander vermittelt, oder sie laufen allmählich in eine hellere Tönung aus und gehen dann gar in eine andere Farbe über. Durch eine ganz unmerkliche Tönung weiss er den Grund oder die Fleischteile abzuheben; bei seinen grossen Köpfen benutzt er dabei gern für den Grund das sogenannte Mika, einen Perlmutterstaub, der den seidigen Glanz des guten japanischen Papieres noch steigert. Kurz, er kann füglich als der erste Kolorist seines Landes bezeichnet werden.

Unter seinen Kompositionen spielen die grossen mehrteiligen Darstellungen eine Hauptrolle. Darunter gibt es eine achtblättrige:

ein Volksfest.

Dann eine siebenblättrige:

der Zug des koreanischen Gesandten, am Niwaka-(Karnevals-)Tage von Geishas mit spitzen grünen Hüten dargestellt. Nach Kurth vor 1790 ausgeführt; Abb. daselbst Taf. 12.

Eine sechsblättrige:

Hochzeit und Nachfeier (Hamburg).

In fünf Blättern:

das Fest der Knaben, mit dem Bilde Shokis, des Teufelsvertilgers und Schutzgeistes der Knaben, auf einem Kakemono;

der Neujahrsmarkt, im Gedränge hebt ein Junge eine kleine Pagode hoch;

der Platzregen, in der Mitte ein Liebespaar unter einem Schirm;
Reinigung eines Grünen Hauses.

In drei Blättern:

Tanz einer Geisha im Palast eines Vornehmen (nach Fenollosa 316, der es um 1792 versetzt, seine schönste Komposition);

Abb. 84. Utamaro: Mutter und Kind (La gimblette). Grünes Kleid mit Wellenmuster (seigainami), roter Gürtel, grauer Grund. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

Taigo Hideyoshi, der Besieger Koreas, mit seinen fünf Frauen; Anspielung auf den damaligen Shogun Iyenari, wegen deren Utamaro ins Gefängnis geworfen wurde;
vornehme Hochzeit, vor der Braut drei Trinkschalen;
der Sake, sieben Arten der Trunkenheit durch Frauen dargestellt;
der Neujahrstag, eine Frau hält andern einen Fadenknäuel hin;
Daikoku, der Gott des Reichtums, sein Bildnis malend, von Frauen umgeben;
die Herstellung der Holzschnitte;
drei Gruppen unter Kirschbäumen (von Fenollosa 334 als für die späteste Zeit bezeichnend angeführt);
Frauen auf der Reise, drei davon unter einem Mückennetz;
die Ernte der Kaki (einer Art Apfel), sehr reich und belebt, breit gezeichnet;
ein Prinz mit einem Korb voll Muscheln inmitten von Salzträgerinnen;
die Riogoku-Brücke auf dem Sumida-Fluss, mit neun Frauen darauf (siehe Abb.);
das Nachtfest auf der Sumida, Frauen und Kinder am Ufer heben sich von dem dunklen Wasser ab;
Frauen auf der Leuchtkäferjagd;
der Schnee, der Mond, die Blume, durch Frauen dargestellt;
Frauen in einem Boot, dessen Vorderteil die Gestalt eines Drachens zeigt, die sieben Glücksgötter darstellend;

ähnliche Darstellung, das Vorderteil des Bootes stellt den Vogel Howo vor, 1805;

Kinder als die sieben Glücksgötter verkleidet auf einem Wagen von Bootsform, der von Frauen gezogen wird;

Beschäftigungen des Frühlings, Anspielung auf die sieben Glücksgötter;

die Pilgerfahrt nach Ise, Frauen am Meeresufer angesichts des Doppelfelsens Meotoiwa durchs Wasser watend;

die Kraniche des Shoguus Yoritomo (1190);

die Awabi-(Muschel-)Fischerinnen (Taucherinnen); ein Blatt, das auf der Burtyschen Versteigerung 1871 mit 1050 Francs, auf der Goncourtschen 1897 mit 1300 Francs bezahlt wurde. In der Mitte eine Frau, die ihrem Kinde die Brust reicht; links sitzt eine halb entkleidete, die ihren Fuss im Wasser spielen lässt, während Fische ihn umschwimmen, hinter ihr eine stehende Frau; rechts ringt eine ihr Gewand aus, während neben ihr eine Begleiterin bei einem Korbe kniet. Die halbgekleideten Figuren, die Goncourt mit Recht un peu mannequinées nennt, sind von einer ungemeinen Schärfe der Zeichnung; die Umrisse des Nackten sind in Dunkelrotbraun gedruckt. — (Siehe Abb.)

Abb. 85. Sharaku: Zwei Schauspieler, der Dicke in Grau und Grün, der andere in Braun. Silbergrund. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

Die Taucherinnen, in Barken.

Ebenso hat Utamaro eine unendliche Zahl von Folgen ausgegeben, wovon nachstehende genannt sein mögen:

Geishas, das Niwaka-Fest feiernd, 6 Bll, (siebziger Jahre?);

die Schilder der berühmtesten Sake-Häuser, durch Frauen dargestellt, die zu den Füssen purpurne Matten haben und sich vom gelben Hintergrund abheben, 6 Bll., um 1790;

die Kamuros der Grünen Häuser, 6 Bll.; dazu eine Fortsetzung in 7 Bll.;

Kurtisanen und Geishas mit Blumen verglichen;

Abb. 86. Sharaku: Schauspieler in Frauenrolle, einen Beutel haltend. Silbergrund. Mittelgross. Kgl. Kupferstichkabinet, Dresden.

die fünf Festtage;
die sechs Läufe des Tamagawa, Frauen auf gewelltem Grunde, oben Ansichten auf Fächern;
die sechs Ansichten des Tamagawa-Flusses, Frauen spazierengehend;
Frauen mit Landschaften in der Umgebung des Yoshiwara verglichen, 8 Bll.;
die sechs Dichterinnen;
Kurtisanen mit den sechs Dichtern verglichen;
die Geschichte der schönen Osomi und des Kommis Hisamatsu;
Beispiele schöner Frauen nach dem siebenfachen Glück, die Glücksgötter durch je eine Frau in einem Rund dargestellt;
Halbfiguren mit Mikagrund, zwei Serien zu 10 Bll.; (Abb. bei Kurth Taf. 17, Mädchen vor Spiegel);
Halbfiguren von je zwei Frauen; mehrere Folgen; darunter eine, die vier Jahreszeiten darstellend, in Halbfiguren, und eine ebensolche der zwölf Tagesstunden;
die grossen Köpfe, über hundert Blätter;
Bijin ichisai goyusan tsugi, die 53 Stationen des Tokaido, durch Frauen dargestellt, Halbfiguren mit je einer Landschaft in Rund rechts oben, 55 Bll.;
Seiro junitoki, die 12 Stunden der Grünen Häuser (nach Tieren benannt und den 24 Stunden Europas entsprechend) durch je zwei Frauen dargestellt, 12 Bll. gr. fol. Wohl die graziöseste Serie des Künstlers, die Kleider sehr geschmackvoll, die zarten Farben durch die verschiedensten Arten von Grau zusammengehalten;
Joshoku kaiko tewagagusa, die Seidenzucht, 12 Bll. mit je etwa drei Frauen, sehr schlicht in den Farben (Beschreibung des Verfahrens bei Goncourt S. 48); Kurth (Nr. 264) versetzt die Serie später als 1790; eine ältere Ausgabe sei in Gelb, Grün und Violett gedruckt;
Komei bijin mitate chushingura, die Geschichte der treuen Ronins durch die schönsten Frauen dargestellt, 12 Bll. (auf dem letzten Blatte sein eigenes Bildnis); — ausserdem zwei weitere ähnliche Folgen;

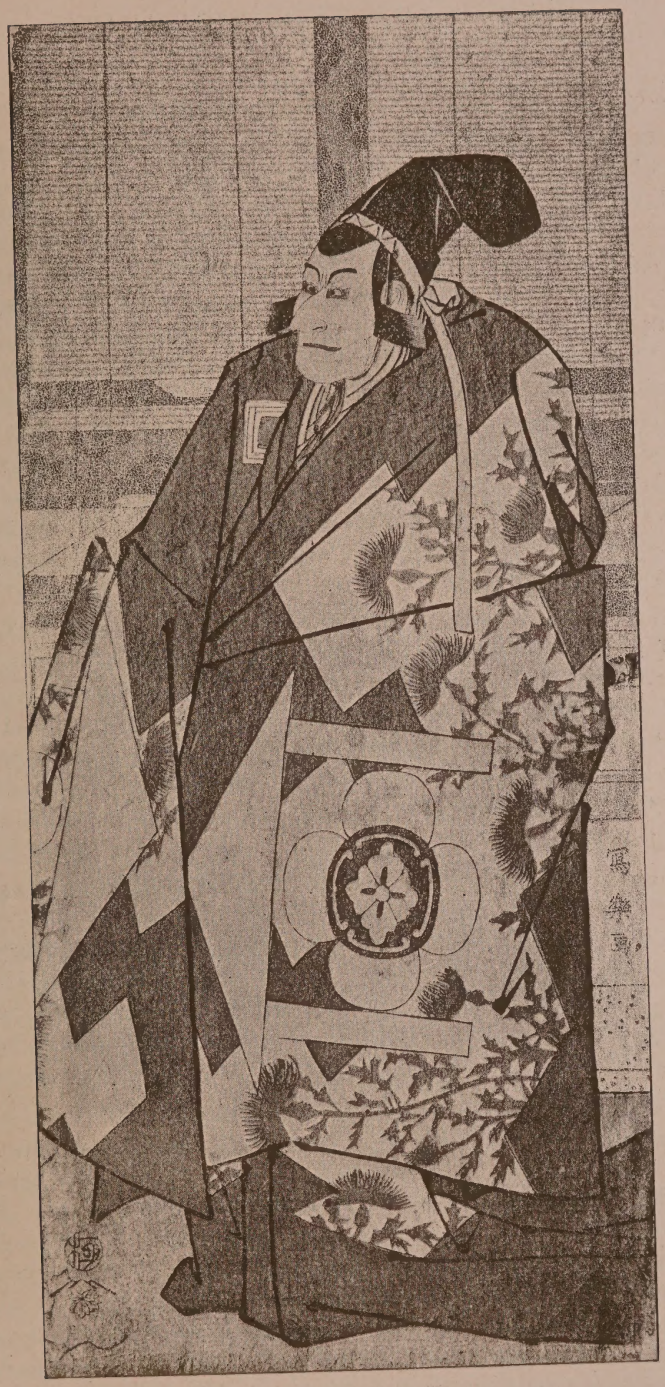


Abb. 87. Sharaku: Schauspieler in der Tracht eines Vornehmen (Yeboshi, Kappe mit Stirnband; Nagabakama, langes Untergewand, worin die Füsse stecken). Mittelgross. Samml. Koechlin, Paris.

die vier Schläfer, mit Parodien auf berühmte alte Gemälde;

die guten Träume, 12 Bll., mit je einem Kopf eines Träumenden, dabei auch Tiere, die träumen, z. B. eine alte Katze;

Kintoki, der Sohn der Wildnis, mit seiner Mutter Yamauba (über die Geschichte aus der Zeit um 1000 n. Chr. siehe Goncourt S. 58ff.). Mehrere Blätter, die zu den vorzüglichsten des Künstlers gehören: Kintoki auf dem Rücken seiner Mutter; derselben die Brust nehmend; die Frau mit der Kastanie u. s. w. (Siehe Abb.) Kurth Taf. 21 bildet Kintoki mit dem Steckenpferd ab. Siehe dort S. 224fgg. das Verzeichnis dieser verschiedenen Darstellungen.

Tose kodomo rokkasen, Kinder als die sechs Dichter verkleidet, 1790, von gedämpften Farben;

die elterlichen Ermahnungen, auf jedem Blatt eine Brille.

Reihen kleiner Blätter, die teils Frauen in Halbfigur, teils in ganzer Gestalt zeigen, sehr einfach in den Farben gehalten, gehören durch die Anmut ihrer Zeichnung und die Feinheit ihres Schnittes zu den anziehendsten seiner Werke. Da sie noch kaum etwas von Manierismus zeigen, werden sie wohl noch vor 1790 entstanden sein. (Auf der Auktion Gillot war davon eine grössere Anzahl vorhanden.)

Hierher gehören auch die surimonoartigen Blätter:

die Theaterscene mit siebzehn Schauspielern;

5 Blätter einer Folge (Samml. Gonse in Paris, siehe Goncourt S. 257) und 2 Blätter derselben Folge (Samml. Bing, ebendaselbst);

3 Blätter in schmalem Hochformat, doch nicht Kakemonos (Samml. Gillot in Paris, siehe Goncourt S. 259).

Von Kakemonos sind zu erwähnen:

eine stehende Frau an ein Gitter gelehnt, zu ihren Füssen eine hockende mit einem Kästchen spielend (Samml. Gillot);

eine Frau sich zu einem jungen Mädchen hinabneigend, auf deren Rücken ein Kind (Samml. Bing);

eine Frau fischend, unten ein junger Mann im Boot (desgl.);

ein junger Mann eine junge Frau auf dem Rücken tragend;

zwei Mädchen beim Makurahiki-Spiel, quer.

Von Einzelblättern seien die folgenden genannt:

eine junge kauernde Frau lässt sich eine weisse Maus über den Arm laufen, während eine andere, mit einem Kinde auf dem Arm, das mit einem Holzpferdchen spielt, zusieht;

eine Frau ihr Kind hinter einem Mückennetz säugend;

Mutter und Kind sich in einem Wasserbehälter spiegelnd;

eine Mutter ihr Kind in der Luft schaukelnd (la gimblette);

Wirtshausdinerin von vorn und von hinten; zwei genau aufeinanderpassende Blätter; wundervolles Faksimile bei Kurth Taf. 24;

Der Papierhändler Jihei die Sängerin Koharu entführend, Halbfiguren (la sortie nocturne);

Die Glücksgöttin Benten erscheint Utamaro (Abb. Kurth Taf. 11).

Bücher in Schwarzdruck:

Aus den Jahren 1776/77 stammen vier Blätter mit Theatergesängen, bezeichnet Kitagawa Toyokira (Kat. Hayashi Nr. 1649). Sein frühestes Buch sind die hundert Ronin, 20 Bll., Yedo 1777.

I. Kibioshi (gelbe Bücher kleinen Formats) von 1780 an bis 1784, dann von 1788 bis 1790 (siehe Goncourt S. 171 ff.); das früheste davon die 800 Lügen Mampachi's, 29 Bll., Yedo 1780.

II. Bücher im Format der Mangwa von 1787 bis 1790 (ebendort S. 174 f.). Dazu ein Buch von 1802.

III. Bücher erotischen Inhalts, mit dem Yehon mina mezane (Alle Welt erwacht) von 1786 beginnend, das er in Gemeinschaft mit Rantokusai (Shundo) fertigte, mit feinen Halbtönen (siehe Goncourt S. 263 f.); nach Kurth (briefl. Mitt.) zeichnete Rantokusai zusammen mit Utamaro auf dem drittletzten Bilde, allein auf dem sechsten und Utamaro allein auf dem letzten; das Yehon Tamakushige von 1789 besonders sorgfältig gedruckt.

Bücher in Buntdruck:

Yehon gin sekai, Die Silberwelt, Gedichte auf den Schnee, 5 Doppelblätter mit figürlichen Darstellungen, höchst reizvoll, in wenig gebrochenen Farben, wichtig für die Landschaft, 1790;

Yehon kiogetsubo, Gedichte auf den Mond, 5 Doppelblätter, landschaftliche Kompositionen mit einigen Figuren, 1789;

Yehon waka yebisu, Sitten des Neujahrstages, 5 Doppelblätter mit sehr lebendigen figürlichen Szenen, ausnehmend fein in der Färbung und sehr fein geschnitten, 1786 (Kurth, Abb. Taf. 8);

Yehon hananokumo, Gedichte auf die Kirschblüte;

Yehon matsu no shirabe, Die Prüfung der Pinien, 1795. Mehrere Bände. Darin bezeichnet er sich als Karamaro, d. h. der chinesische Maro;

Yehon shikinohama, Blumen der vier Jahreszeiten, 2 Bde. 1801; darin eine Innenscene bei Gewitter; Abb. Kurth Taf. 37;

Fugenzo, Spaziergänge zur Zeit der Kirschblüte, 5 Doppelblätter, 1790;

Die Sitten der Frauen nach Ständen. 16. Bll., klein (Samml. Duret in Paris).

Sein Hauptwerk ist:

Seiro yehon nenju gioji, die Vorgänge des Jahres in den Grünen Häusern (auch Yoshiwara genannt), mit dem Zusatz: ein Jahr hindurch Kampfrichter; zu Neujahr 1804 in 2 Bänden 8° gedruckt, 12 und 11 Bll., figurenreiche, sehr lebendige Darstellungen, die Färbung etwas düster. Einige Exemplare in Schwarz gedruckt; da die Bilder darin viel feiner erscheinen, vermutet Kurth (Utamaro 124), dass diese schwarzen Drucke die erste Auflage gebildet hätten, denen dann die zweite in Farben folgte, um die Schäden der Holzstöcke zu verbergen. Mit Hilfe seiner Schüler Kikumaro, Hidemaro und Takimaro ausgeführt. Text von Jippensha Ichiku. Der Titel des ersten Bandes von einem blühenden Apfelzweig und einer roten Kamelie eingefasst, enthält die Verse Sandarahoshis: O Glockenschlag der Morgendämmerung, fühltest du die Schwere des Abschiednehmens, du würdest

gern lügen, statt die sechs Schläge widerznhallen. Ebenso zeigt der Titel des II. Bandes Blumen. Die Einfassung des Inhaltsverzeichnisses stellt das äussere Tor des Yoshiwara dar. Wegen der Beschreibung der einzelnen Blätter siehe Goncourt S. 72ff. Abbildung in Bings Kat.[80]

Bücher naturgeschichtlichen Inhalts:

Momochidori kioka awase, Die hundert Schreier oder Regenpfeifer (Vögel), die erste Ausgabe (aus den neunziger Jahren?) mit 8 Doppelblättern, die zweite in 2 Bänden mit 15 Darstellungen. Eines der schönsten Bücher in Buntdruck, mit vorzüglicher Verwendung der Blindpressung (z. B. bei den Körperteilen der Tiere, die im Wasser sich befinden). Ausgezeichnet die Tauben, Enten, Kraniche, Fischreiher.

Mushiyerabi, Ausgewählte Insekten, 2 Bde. mit 15 Doppelblättern und Titel, 1788 (Abb. bei Gonse I S. 265). Mit einem Schlußwort seines Lehrers Sekiyen. Die Umrisse nicht schwarz, sondern in den Farben der Gegenstände.

Shiohi no tsuto, Erinnerung an die Ebbe (Gedichte auf die Muscheln), 8 Doppelblätter, aus den achtziger Jahren. Am Anfang ein Spaziergang am Meeresstrande, am Schluss das Kaiawase-Spiel, mit kauernden Mädchen um einen aus Muscheln gebildeten Kreis. — (Siehe Abb..)

Abbildungen fremder Vögel, 10 Bll. (Samml. Gonse in Paris).

Zu einem Buche grösseren Formats gehören wahrscheinlich: ein Falke auf einem blühenden Pflaumenbaum (Samml. Gonse) und ein Kranich bei seinem Nest auf einem Kiefernzweig (Samml. Bing).

Zu einem schwarz gedruckten Buche gehören 7 Blätter mit Blumenarrangements (Samml. Gillot).

Zwei einzelne Blätter (Samml. Bing): zwei Krabben neben einer Seepflanze; ein Chrysantemumstengel und Reisstroh.

Einer Serie gehören an: 1) zwei Blumenkasten, 2) eine Kröte mit einer Lotosblüte im Maul, 3) eine Schildkröte ebenso, 4) eine Gottheit eine Blumenvase haltend.

Bücher erotischen Inhalts:

Utamakura, das Gedicht vom Kopfkissen, 1788, auf dem ersten Blatt eine Meergöttin. Sein schönstes Werk dieser Art.

Yenipon hanafubuki, gefallene Blüten, 3 Bde., 1802.

Im übrigen sei auf das ausführliche Verzeichnis der Werke bei Kurth, Utamaro verwiesen, wo 530 Nummern (gegenüber den 285 von Goncourt) aufgeführt werden.

---

[80] Yoshiwara, das Kurtisanenviertel von Yedo, wurde um 1600 durch Shoji Jinyemon in der Nähe des Palastes der Shogune gegründet. Nach dem grossen Brande von 1657 wurde es an die jetzige Stelle im Norden der Stadt verlegt und mit Gräben umgeben. Ein einziges Tor bildet den Zugang zu diesem Viertel, das durch sich kreuzende Strassen in mehrere Teile abgeteilt wird. An der grossen Mittelstrasse liegen die Teehäuser. In den „Grünen Häusern" lebten die Kurtisanen, die die vollkommenste Erziehung wie Prinzessinnen erhalten hatten und alle eine besondere altertümliche Sprache redeten. Jede dieser Oirans hatte zwei junge Dienerinnen, kamuros; sobald diese zu einem gewissen Alter gelangt waren, rückten sie selbst in die Klasse der Oirans auf. Die Geishas (Musikantinnen und Sängerinnen) bildeten eine ganz gesonderte Gruppe und waren verpflichtet, ein ehrbares Benehmen einzuhalten.

Abb. 88. Utamaro: Frauen unter blühenden Kirschbäumen. Teil eines Triptychons. British Museum.

Abb. 89. Utamaro: Awabifischerinnen am Meeresstrande. Die mittlere, in blauem Sommermantel, kämmt
Gewänder rot, Erde grün, Wellen blau. Die Umriss

nasses Haar. Die rechts hält ein Instrument zum Öffnen der Muscheln im Munde; neben ihr eine Begleiterin.
es Nackten rotbraun. Triptychon. R. Wagner, Berlin.

Zusammen mit Shunyei gab er eine Folge von Ringern heraus, wobei die je zwei Zuschauerinnen von Utamaro herrühren. — Drei Werke anderer Künstler (Hokusai, Toyokuni usw.), wozu Utamaro einzelne Blätter beigesteuert hat, führt Goncourt S. 186f. auf.

Strange bildet zu S. 42 eine weibliche Halbfigur und auf Tafel IV eine ebensolche, in der Gestalt einer der berühmten Dichterinnen, ab. Fenollosa (Outline Taf. XV) gibt ein Blatt von ihm wieder, das nicht sehr bezeichnend ist. Andere Abbildungen in Bings Aufsatz im Studio von 1895.

Sein Schüler Koikawa Shuncho (nicht Shuntio) heiratete seine Witwe, nahm seinen Namen an und setzte unter diesem des Meisters Wirksamkeit von 1808 bis 1820 in gleichem Verlage fort; nach 1820 hat er Kitagawa Tetsugoro gezeichnet.[81] Doch wird als Utamaros einziger wirklicher Fortsetzer und Schüler Shikimaro genannt, von dem das Werk

Zensei tagu no kurabe (?), Versammlung von Frauen in der Blüte der Schönheit,

stammt, der aber bei weitem nicht so gewählt und in der Färbung nicht so fein ist wie Utamaro (Goncourt S. 153); von ihm ist die Folge von drei Blättern mit je einer Oiran in Promenadenkostüm (Hayashi Nr. 944). — An den Gelben Büchern arbeiteten seit 1785 seine Schüler Mitimaro und Yukimaro mit: an der Yoshiwara von 1804 die Schüler Kikumaro, Hidemaro und Takimaro. Kikumaro starb 1829; um 1796 hat er den Namen Tsukimaro verwendet; ein Buch von ihm erschien 1805 in Yedo (Kat. Hayashi Nr. 1676); nach ihm bringt Strange zu S. 44 eine Abbildung, eine sitzende Frau Thee bereitend; andere Abbildungen bei Hayashi Nr. 936 und 938 (nach letzterer Quelle sind hier die beiden Namen auf einen einzigen Künstler bezogen worden, während sie in der ersten Auflage, nach Anderson Kat. 363, als die von zwei Künstlern erschienen).

Als weitere Schüler Utamaros erwähnt der Kat. Hayashi: Isomaro (Nr. 945); Hiakusai Hisanobu (Nr. 954); Chikanobu (Nr. 955) und Shintoku (Nr. 956). — Kurth (Utamaro 146) fügt nach Strange noch Kyosai Chikamaro an, der in der Art Hiroshiges gearbeitet zu haben scheint.

Von Utamaro waren beeinflusst: Bunro, vielleicht von Buncho herkommend (Kat. Hayashi Nr. 946); Hayami Shungiosai (Riukoku), daselbst 947, von dem Duret ein Buch anführt; endlich Banki (das. 951).

In unmittelbaren Anschluss an Utamaro ist Nagayoshi zu erwähnen, ein vorzüglicher und sehr seltener Künstler, der zu Ende des 18. Jahrhunderts

---

[81] Strange 44; Kurth (Utamaro) 49.

gewirkt hat.[82] Gewöhnlich wird er nach chinesischer Lesung (on) Choki genannt. Er wird als Mitschüler Utamaros bei Sekiyen bezeichnet, doch ist er namentlich durch Kiyonaga beeinflusst, so daß es nicht unmöglich ist, dass er dessen Schüler gewesen sei. Er bezeichnete anfänglich auch Shiko und manchmal (später) Yeishosai. Um 1790 trat er als bereits ganz durchgebildeter Meister hervor und näherte sich Utamaro in den Typen, die dieser damals verwendete, so sehr, dass er mit ihm bisweilen verwechselt werden kann. Eine besondere Vornehmheit zeichnet seine in den Verhältnissen schlanken, aber immer anmutigen Gestalten aus. Es gibt von ihm schöne Frauenbilder in ganzer, halber Figur und im Brustbilde, auf Mikagrund. Ausserdem ragt er durch die Schönheit und den Geschmack seiner Farbengebung hervor.

長喜 Naga-yoshi

Bezeichnend für seinen Zusammenhang mit Sharaku ist es, dass er auf einem seiner Blätter ein Mädchen mit einem Palmfächer darstellt, der Sharakus Bildnis enthält (Kat. Hayashi Nr. 923). Später, bei abnehmender Kraft, hat sich Nagayoshi Yeishi angeschlossen. Seine Serie Seiro niwaka zensei asobi, Belustigungen der Blüte der Grünen Häuser, mit Metallgrund, wird gerühmt. Ein von ihm illustriertes Buch erschien 1795 in Yedo, 1803 in neuer Ausgabe. Abbildungen nach ihm bei Hayashi Nr. 931, 925.

東洲齋寫樂 To-shu-sai Sha-raku

Eine Stelle durchaus für sich nimmt gleichzeitig Toshusai Sharaku ein, ein Künstler, der nur während weniger Jahre gewirkt haben soll und in dieser kurzen Zeit eine Menge Brustbilder wie ganzer Figuren von Schauspielern meist in grossem Format und in sehr eigenartiger, karikierter, aber äusserst feiner Zeichnung und besonders in ganz einzigen Farbentönen und -zusammenstellungen hervorgebracht hat.[83] In Bezug auf die Beurteilung dieses Künstlers stellt sich Fenollosa in vollkommenen Gegensatz zu den Pariser Sammlern, indem er ihn gleich Anderson, der meint, Sharaku habe unrichtiger als irgend einer seiner Zeitgenossen gezeichnet, als gemein und abstossend schildert und in seinen verkommenen Typen einen Beweis dafür erblickt, dass Kiyonaga, wenn er noch weiter tätig geblieben wäre, in eine ungesunde Atmosphäre hätte geraten müssen. Bedenkt man, wie wunderbar gerade dieser Künstler bei den Pariser Sammlern und besonders beim Grafen

[82] Fenollosa Kat. Nr. 303. Kurth, Utamaro, 84 fgg.
[83] Anderson Kat. 345; Fenollosa Nr. 357; Bing Kat. Nr. 311 ff.

Abb. 90. Nagayoshi: Leuchtkäferjagd am Sommerabend. Die Frau, in blau gemustertem Kleide und schwarzem, dunkelgrün gemustertem Gürtel, hält einen Insektenkäfig. Das Kind in Violett. Dunkler Mika-Grund. Mittelformat. Samml. Koechlin, Paris.

Camondo vertreten ist, so kann man sich des Verdachts nicht erwehren, dass hier die japanische Ansicht zu stark nachwirke. Die Übertreibung im Gesichtsausdruck ist freilich bei Sharaku so weit getrieben, wie bei keinem anderen Künstler; aber dass aus diesen verzerrten Zügen ein ganz überlegener Geist spricht, der den Beschauer nicht loslässt, kann ebensowenig geleugnet werden wie die Grösse der Zeichnung, bis in die Gewandmuster hinab, und die aussergewöhnliche Kraft des Geschmacks, die sich in der Zusammenstellung sonst nirgends gesehener, tiefer, undurchsichtiger Farben äussert. Bei der Darstellung ganzer Figuren gruppiert er gewöhnlich deren zwei auf einem Blatt. Die Fleischteile lässt er meist farblos, da sie sich von dem Mikagrund genügend abheben.

Kurth (Utamaro 82) berichtet, er habe Saito Jurobei Kabukido Toshusai Yenkyo Sharaku geheissen (Kat. Hayashi), sei früher No-Tänzer eines Fürsten der (südlichen) Provinz Awa gewesen und habe 1790 im Verlage von Juzabro mehrere Serien von Schauspielerbildnissen herausgegeben; sein Realismus habe aber solchen Unwillen erzeugt, daß er bald seine Tätigkeit habe einstellen müssen.

3 (Toyokuni.) Utagawa Toyokuni, mit seinem eigentlichen Namen Kumakichi, auch Ichiyosai genannt, lebte 1769 bis 1825, begann um die Mitte der achtiger Jahre seine Wirksamkeit und setzte sie etwa bis 1810 fort. Er wurde in der letzten Zeit Utamaros dessen vornehmster Nebenbuhler. Besass er auch nicht die Kraft und Kühnheit Yeishis und Utamaros, so verfügte er doch über einen ganz persönlichen, sehr wohl abgewogenen Stil. Für die weitere Entwicklung gewann er dadurch eine besondere Bedeutung, dass er Kunisada, der sich später Toyokuni II. nannte, und Kuniyoshi heranbildete, die die Kunst bis in die Mitte des Jahrhunderts hinein beherrschten und ihr das wesentliche Gepräge gaben.

歌川豊國 Uta-gawa Toyo-kuni

Toyokuni war der Sohn eines buddhistischen Bildschnitzers in Yedo, Kurabashi Gorobei; er studierte zuerst die Art des Hanabusa Icchio und des Giokuzan, ging dann aber zu Toyoharu über, indem er sich, wie Fenollosa annimmt, seinen Namen aus dem des alten Toyonobu bildete.[84] Er brauchte

[84] Anderson Kat. 348; Strange 47; Fenollosa Kat. 337—356; Bing Kat. Nr. 199 ff.; Kat. Goncourt Nr. 1283 ff.; Kat. Burty Nr. 258; Goncourt Outamaro S. 187, 103 ff. — Die Lebensdaten nach dem Kat. Hayashi Nr. 1053 berichtigt (statt des früher als Todesjahr angegebenen 1828).

Abb. 91. Toyokuni: Spaziergang einer jungen Dame mit einer Freundin und ihrer kleinen Schwester am späten Sommerabend über einen Brückensteg. In der Luft Wildgänse. Kgl. Kupferstichkabinet, Dresden.

somit nicht, wie Yeishi und Utamaro, sich erst in den volkstümlichen Stil hineinzufinden, sondern war gleich von vornherein in einer Auffassung auferzogen, die der des damals noch herrschenden Kiyonaga nicht allzu fern stand. Toyokuni war ohne Zweifel Toyoharus grösster Schüler. In graziösen Gruppierungen wußte er seine meist sehr ruhigen Gestalten vorzuführen; entbehrte auch seine Färbung einer besonderen Originalität, so war sie doch kräftig und geschmackvoll. Nachdem Kiyonaga die Schauspielerdarstellungen aufgegeben hatte, übernahm Toyokuni dieses Gebiet; er begann auch die Schauspieler ausserhalb der Szene zu zeigen, auf Land- und Wasserpartien, in Gesellschaft schöner Frauen: aber da er hierbei sorglos verfuhr, kam dieser Zweig für einige Zeit in Verfall, bis seine Schüler mit erneuter Kraft ihn wieder aufnahmen. Gegen das Ende der achtziger Jahre hatte er sich in der an Kiyonaga erinnernden Weise zu voller Kraft und Selbständigkeit entwickelt. Der europäische Einfluß, der sich schon bei seinem Lehrer Toyoharu bemerklich gemacht hatte, verleugnete sich auch nicht bei ihm. Von der Mitte der neunziger Jahre an begann er sich mehr der Art Utamaros zu nähern; gegen 1800 erreichten auch seine Gestalten eine unmögliche Länge und rundeten sich die Gesichter zu einem langgezogenen Oval; dann bildete sich bei ihm, im Wettkampf mit Utamaro, ein eigenartiger eckiger Stil aus, der um 1804 seinen Höhepunkt erreicht und ihn, auch neben seinem ehemaligen Vorbilde Kiyonaga, als einen durchaus selbständigen Künstler von besonderer herber Grazie erscheinen lässt. Abgesehen von jener Zeit, wo auch er dem allgemeinen auf das Übertriebene gerichteten Geschmack sich nicht zu entziehen vermochte, bewahrte er sich stets ein verhältnissmässig hohes Mass von Natürlichkeit; wo er unnatürlich erscheint, da erklärt sich das aus dem gespreizten Gebaren der dortigen Schauspieler überhaupt. Späterhin aber beginnen seine Werke roher zu werden.

Er und Kiyonaga werden als die ersten jenes Blaurot angewendet haben, das in die japanischen Holzschnitte einen bis dahin unbekannten grellen Ton hineingebracht hat. Um die Verwendung von Anilinfarben hat es sich dabei noch nicht gehandelt, da diese überhaupt erst 1856 durch Perkins in den Handel gebracht worden sind und wahrscheinlich nicht vor den sechziger Jahren nach Japan kamen. Aber als ein fremdes Element, das von dem altjapanischen Ernst abweicht und vielleicht durch China beeinflusst ist, wird diese Buntheit der Stimmung, die gegen das Ende des 18. Jahrhunderts auftritt, empfunden. Nur weil gerade diese zarte und helle Farbengebung, die auch das Gelb und das Blau entsprechend ab-

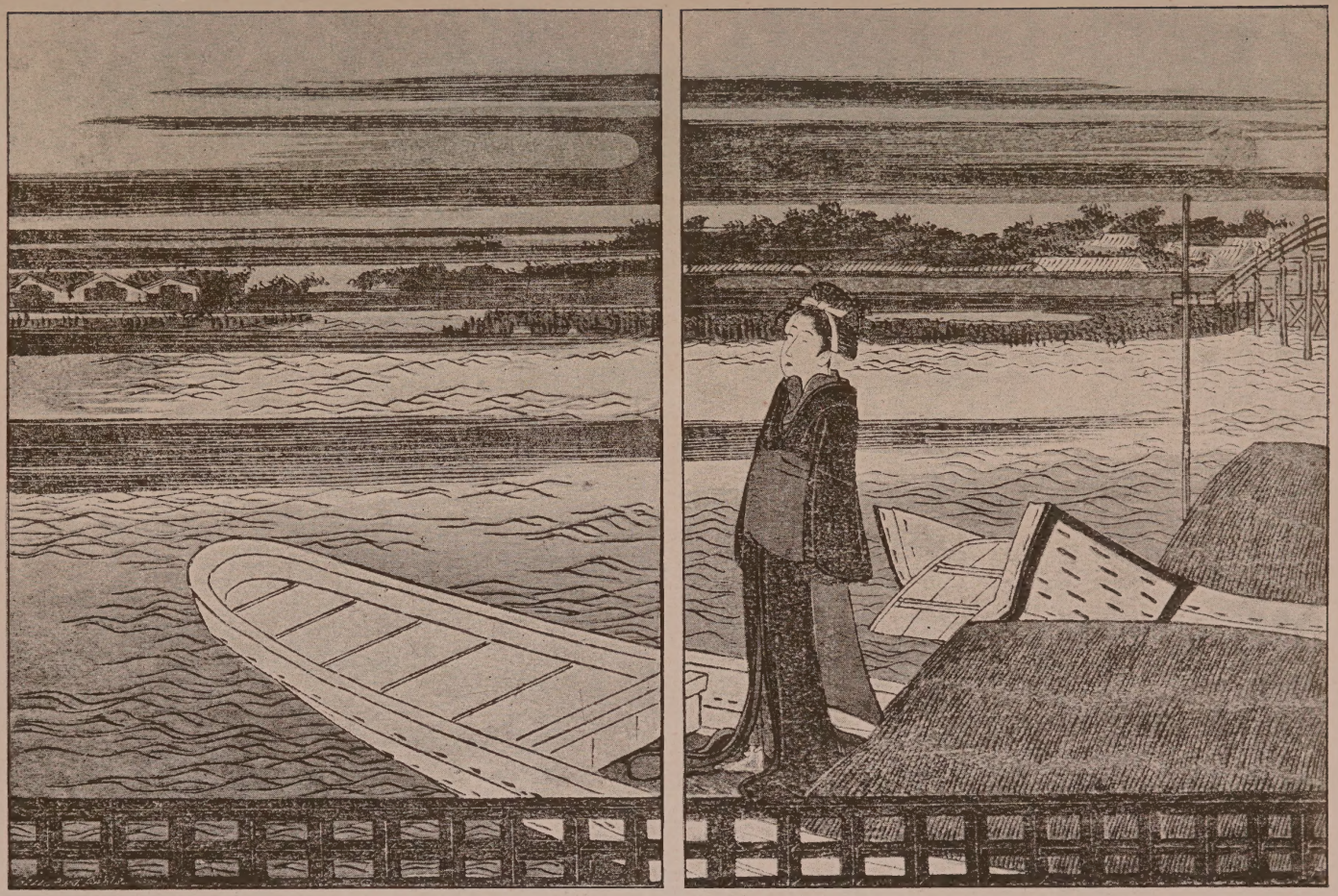


Abb. 92. Toyokuni: Frau in ihrer Barke. Letzte Darstellung aus dem II. Bande des Yehon imayo sugata von 1802. Samml. Bing, Paris.

wandelt, sich nur bei wenig Exemplaren in voller Frische erhalten hat, wird sie nicht lebhafter als ein Charakteristikum gerade dieser Zeit empfunden.

Gleich nachdem Toyokuni vom Schauplatz zurückgetreten war, setzte um 1810 sein Schüler Kunisada die Wirksamkeit des Meisters fort, anfangs unter seinem eigenen Namen; von 1844 an aber nahm er den Namen Toyokunis an, also lange nach dem Tode des Meisters. — Toyokunis Bildnis findet sich in Kuniyoshis Fuzoku komeidan, Anekdoten über berühmte Leute, 2 kleine Bände in Schwarz, Kioto 1840, auf dem letzten Blatt (abgebildet in Burtys Kat. S. 65).

Gleich Hokusai, dessen Periode er durchaus miterlebte, hat Toyokuni Erzählungen von Kioden, Bakin u. a. illustriert; mit Kunimasa zusammen gab er zu Anfang der neunziger Jahre eine Folge von Schauspielerbildnissen heraus, wozu Utamaro das Titelblatt zeichnete; 1801 veröffentlichte er dann allein eine Sammlung von Schauspielerbildnissen kleinen Formats, die wohl als sein bestes Werk gelten können; 1802 folgten die Darstellungen der Frauen aller Stände. Ausser seinen zahlreichen Triptychen ist besonders berühmt die aus zehn kleinen, aneinander zu klebenden Blättchen bestehende anmutvolle Darstellung des Platzregens, der eine Menge von Menschen verschiedensten Berufs unter einem riesenhaft ausgebreiteten Baume Schutz suchen lässt. Seine Landschaften sind selten. Ferner Blumen, grosse Surimono in die Quere. — Abbildungen bei Strange: Taf. V, eine Gartenszene, früh; zu S. 48 ein Schauspieler; desgleichen eine Frau, die ein Schiffchen schwimmen lässt, an Utamaro erinnernd. — Bei Gonse I, zu S. 42: Kurtisanen in einer Barke (Teil eines Triptychons). Fenollosa (Outline Taf. XVI) bildet ein Blatt aus seiner Verfallzeit ab.

Von Triptychen sind anzuführen:

Scene im Schnee, eine vornehme Dame mit ihren Töchterchen, die Schneeballen machen, nach Fenollosa 348 um 1798, wohl sein schönstes;

vornehme Dame zu Pferde, mit Gefolge, hinten der Fuji, sehr schöne Komposition, in ernsten Tönen: Gelb, Violett, Schwarz, etwas Grün;

die Furt, eine vornehme Dame von acht Mann in einer Sänfte getragen;

der Windstoss;

Frauen als Glücksgötter in einem Schiff, dessen Schnabel die Gestalt eines weissen Hahnes hat;

Schauspieler und Frauen im Boot auf dem Fluß, nach Fenollosa 353 um 1805;

Wäscherinnen am Strudel;

Fischzug am Strande;

das Bad, nach Fenollosa 351/352 um 1803;

die Ufer der Sumida an der Brücke von Riogoku;

Abb. 93. Toyokuni: Der Schauspieler Toraya mit einem Briefkästchen in den Zähnen. Brit. Museum.

Abb. 94. Sharaku: Schauspieler eine Rolle lesend. British Museum.

ein Fächerladen, vorn ein Junge mit fünf kleinen Hunden spielend, nach Fenollosa 338 um 1789, eines seiner besten aus der früheren Zeit;
der Rattentraum, nach Fenollosa 342 um 1794;
drei Schauspieler (Kat. Duret Nr. 91).
Zusammen mit seinem Schüler Toyohiro: Scene in einem Tempelgarten, nach Fenollosa 349 um 1800.
Fünfteilige Darstellung: die Hauptstrasse des Yoshiwara zur Zeit der Kirschenblüte, nach Fenollosa 341 um 1792.

Folgen von Blättern:

der Platzregen, 10 kleine Blätter; unter den Personen, die sich unter den riesigen Baum in der Mitte der langen Darstellung geflüchtet, befinden sich ein vornehmer junger Mann mit einem Falken, ein junges Mädchen, das dessen Haar zu bedecken sucht, eine Wäscherin, ein Affenführer, eine Holzleserin und mehrere Blinde, die in ihrer Hast zu Fall kommen (Kat. Bing Nr. 208);
Ansichten aus der Umgegend von Yedo, 8 Bll. 4°, aus dem Anfang des Jahrhunderts (Kat. Leroux);
die sechs Tamagawa-Flüsse, in Runden, nur ganz leicht gefärbt;
die sechs berühmten Dichter, paarweise;
Kurtisanen unter dem Bildnis der Komachi, 7 Bll. mittelgross.

Illustrierte Bücher:

Haiyu raku richutsu (?), Bildnisse der Schauspieler von Yedo, im Verein mit Kunimasa, Anfang der neunziger Jahre; das Titelblatt von Utamaro, die Gerätschaften des No-Tanzes darstellend; von demselben ein sitzender Schauspieler, der rauchend zusieht, wie drei Frauen das Theater verlassen;
Yakusha konotegashiwa, Sammlung berühmter Schauspieler, 2 kleine Bde., Yedo 1801, vielleicht sein bestes Werk;
Yehon imayo sugata, die Sitten der Gegenwart, Frauen aller Berufe, 2 Bde. farbig, 1802, im ersten Band die anständigen, im zweiten die von Yoshiwara u. s. w. (Abb. 80);
Toyokuni toshitamafude, an Hokusais Mangwa erinnernd;
Yehon Yeho no mizu, 3 Bände schwarz;
Yoho shashin sangai kio, Vergnügungen der Schauspieler, Yedo 1801, 2 Bände, von vorzüglichem Kolorit;
Bakins Vergleichung der Theater mit berühmten Orten, 1800, 2 Bde, humoristisch;
Geschichte der Prinzessin Sakura, Roman von Kyoden, Yedo 1806, 5 Bände;
Yakusha awase kagami, Schauspieler, Yedo 1804.
Mit Shunyei zusammen gab er 1806 in Yedo ein Werk heraus; mit Toyohiro zusammen Otogi Kanoko, 12 farbige Blätter, Yedo 1803.

Sein bester Schüler war sein Bruder Toyohiro, der sich in eigenartiger Weise entwickelte und später den Vorzug hatte, den grossen Landschafter Hiroshige auszubilden. Den weitestreichenden Ruf erlangten Toyokunis Schüler Kunisada (später Toyokuni II) und Kuniyoshi, die am Schluss zu

behandeln sein werden. Schüler seiner frühen Zeit waren Kunimasa (s. oben) und Kuniyasu (siehe Hay. 1092), die besonders Schauspielerbildnisse fertigten, deren Werke aber selten sind. Kunimasa lebte 1773 bis 1810; er zeichnete auch Ichiyusai. Abb. im Kat. Hayashi Nr. 1088; ein Buch verzeichnet Duret (Nr. 267). Auch Toyokunis Sohn Naajiro war dessen Schüler; er nahm zuerst den Namen Toyoshige an, dann aber den seines Vaters, woher man ihn von Toyokuni II. wohl zu unterscheiden hat; bisweilen zeichnet er sich auch Gosotei Toyokuni, erinnert übrigens in seiner Art mehr an Yeisen als an seinen Vater.

歌川 Utagawa

豊廣 Toyohiro

Utagawa Toyohiro, auch Ichiriusai genannt, der Bruder Toyokunis, war dessen Schüler, zugleich aber auch derjenige Toyoharus gewesen.[85] Geboren war er 1773; sein gewöhnlicher Name lautete Okajima Tojiro. (Kat. Hay. 1051). Um die Mitte der neunziger Jahre begann er seine Wirksamkeit, anfangs an Shunsho erinnernd, dann um 1800 mit Toyokuni zusammenarbeitend; in den ersten zwei Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts illustrierte er viele Bücher, wobei er sich dem Stil Hokusais einigermassen näherte. Er starb 1828. Sein Schüler ist Hiroshige gewesen, der sich gleichfalls Ichiriusai nannte.

Als Einzelblätter werden hervorgehoben:

Die Entführung Otokus durch Fukusuke, mittelgross;
junges Mädchen im Schnee, nach Fenollosa 350 um 1801 und sein schönstes und eigenartigstes Blatt;
ein Schauspieler in der Gestalt eines Kashira, mit grossem Schirm;
Blütenzweig in Flechtkorb auf Lackgestell.

Triptychen:

Kaki-Ernte in Gegenwart eines jungen Prinzen, von dunkler Tönung;
Überfahrt in einem Boot, worin mehrere Blinde;
Abendmahlzeit auf einer Terrasse über dem Fluss.

Illustrierte Bücher:

Kengu irigomi sento shinwa (?), schwarz;
Fukunezumi Shiriwo no Futozawo, die glückhafte Ratte, 1804, farbig;
Sunden jitsujitsuke (?), Roman von Bakin, 1808, 5 Bde., schwarz;
Katakiuchi sembonzakura, phantastische Geschichten 1809, schwarz;
Tosei shoriu ika bonedzu, Blumenarrangements, ausgezeichnet in Zeichnung und Farbe (Berlin, Kunstgewerbe-Museum).

---

[85] Anderson Kat. 347; Ders., Jap. Wood Engr.; Fenollosa Nr. 344a, 350; Kat. Burty Nr. 182 ff.; Bing Kat. Nr. 183 ff.

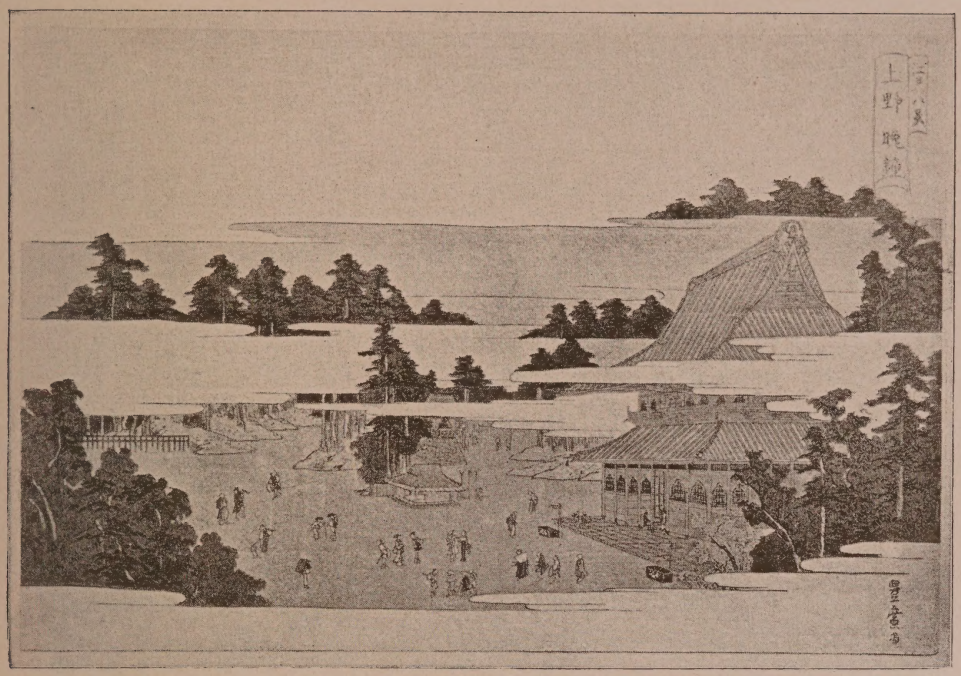


Abb. 95. Toyohiro: Die Abendglocken von Uyeno (Park mit den Gräbern der Shogune) bei Yedo. Nebelstreifen. Aus den acht hakkei (Ansichten) von Yedo. Mittelgross. Kgl. Kupferstichkabinet, Dresden.

Duret (Nr. 219 fgg.) führt Werke von 1793 und 1807 an.

Abbildungen bei Anderson Jap. Wood. Engr. Nr. 22; bei Strange zu S. 46.

Als weitere Schüler Toyokunis führt der Kat. Hayashi noch an: Kuninaga (Nr. 1090); Kunimitsu (1091); Kuninao (1093); Utagava Yoshimaru (1096).

Utagawa Toyomaru wird um 1800 als Darsteller von Schauspielern angeführt (Bing, Kat. Nr. 235). Ein von ihm illustriertes Buch erschien 1798 in Yedo. Abb. bei Hayashi Nr. 1052. — Zu gleicher Zeit wirkten Sekko (Kat. Gillot) und Raisen (das., Blatt mit zwei Enten).

Abb. 96. Hokusai: Wandernde Gesellschaft, dabei ein kleiner Prinz auf dem Rücken getragen. Im Grunde vornehmes Haus. Aus dem Onno Sanju rokkasen von 1798. Bezeichnet: Gwakiyojin Hokusai (Hokusai in die Zeichnung vernarrt). Doppelblatt. R. Wagner, Berlin.

ACHTES KAPITEL

HOKUSAI

Hokusai ist in Europa der populärste der japanischen Künstler; ja eine Zeitlang war man sogar geneigt, ihn für deren grössten zu halten. Eine bedeutende Rolle spielt er in der Geschichte des japanischen Holzschnitts, sowohl durch die Eigenart seines Talents, wie durch den Einfluss, den er während eines langen arbeitsreichen Lebens ausgeübt hat: aber an die Meister des 18. Jahrhunderts reicht er doch nicht heran. Gerade die Eigenschaften, die an ihm neu sind und seine Werke dem europäischen Auge so bekannt, ja fast verwandt erscheinen lassen, der stillose Realismus, der die Naturbeobachtung keiner höheren Kunstauffassung dienstbar macht: sie sind es, die ihm andrerseits in seinem Heimatlande die Missachtung eingetragen haben, unter der er Zeit seines Lebens zu leiden gehabt hat. Weder wollen wir in die Verhimmelung noch in die Verdammung des Meisters einstimmen;

Abb. 97. Shunro (Hokusai): Kurtisane im Bademantel mit ihrer Dienerin, die ein Paar Schuhe zurechtstellt; hinten ein junger Mann. Gelbe und rosa Töne. Samml. Bing, Paris.

betrachtet man ihn vom europäischen Standpunkte aus, so verfügt er jedenfalls über einen Erfindungsreichtum, eine Schärfe der Beobachtung und eine Treffsicherheit, denen wir nur weniges gegenüberstellen können; aber auch vom japanischen Standpunkte aus wird man zugestehen müssen, dass er während der ersten Jahrzehnte seiner Wirksamkeit, von etwa 1790—1805, seine Stelle neben den Yeishi, Utamaro und Toyokuni wohl ausgefüllt und anmutige Schöpfungen eigenen Gepräges ausgeführt habe; was er dann in der Zeit seiner vollen Blüte von etwa 1815 bis 1835 auf dem Gebiete der Landschaft, des Tierstücks und des Stilllebens geleistet hat, überragt alles, was das 19. Jahrhundert sonst dort hervorgebracht hat. Aber freilich, an Darstellungen eines grossen edlen Stils, an die hohe Kunst hat er sich nie herangewagt; und das genügt schon dem Japaner, der in Witz und Humor keinen Ersatz für die fehlende formale Schönheit erblickt, um dem Künstler einen untergeordneten Rang anzuweisen. Litterarische Bildung scheint auch nie seine Stärke gewesen zu sein; sondern wie er sich im wesentlichen mit Hilfe seines Talents durchgeholfen hat, so ist er auch stets ein Handwerker geblieben.[85a]

葛飾北齋 Katsushika Hokusai

Während einer mehr als sechzigjährigen Wirksamkeit — er starb 1849 in einem Alter von 90 Jahren — soll er etwa 30000 Entwürfe gefertigt und gegen 500 Bände illustriert haben.

Katsushika Hókusai wurde am 5. März 1760 in Yedo geborèn und in jungen Jahren von Nakajima Ise, dem Spiegelverfertiger des Tokugawa-Geschlechts, der in der gartenreichen Vorstadt Honjo jenseits der Sumida (im Bezirk Katsúshika) wohnte, adoptiert.[86] Mit zwölf Jahren trat er bei einem Buchhändler in die Lehre, erlernte dann von seinem vierzehnten Jahre an die Holzschneidekunst und ward 1779 Schüler Katsukawa Shunshos, als welcher er den Namen Katsukawa Shunro annahm. Er malte Schauspieler und Theaterszenen, illustrierte seit 1781 viele kleine volkstümliche Bücher, die nach ihrem gelben Umschlag Kibioshi genannt wurden, musste aber 1786

春朗 Shunro

[85a] Siehe das gerechte, doch im wesentlichen verwerfende Urteil bei Binyon S. 247.

[86] Edmond de Goncourt, Hokusai, Paris 1896 (darin des Künstlers Biographie aus dem Ukiyoye ruiko, S. IX. ff., die aber vielfach der Berichtigung bedarf); S. Bing, La jeunesse de Hok'sai, La revue blanche X, 310 ff. (Nr. 68, 1. April 1896); darin wird mitgeteilt, dass Iijima Hanjuro seine in Bings Auftrag gesammelten Materialien in Japan in Druck gab, wonach Hayashi in Paris sie für Goncourt übersetzte. Anderson Kat. 350, 357 ff.; Fenollosa Kat. 358—388; Strange 60 ff.; Brinckmann 241—272; Duret, Critique d'avant-garde 191—209 u. a. Das Geburtsdatum nach Revon (statt 1759 oder 1760). In Fenollosas Outline S. 45 eine gute Würdigung des Künstlers.

den Meister verlassen. Nach Bing ging er dann zu Kano Yusen, den er bald gleichfalls verlassen musste. In den Jahren 1786—1788 bediente er sich des Namens Gummatei. Von 1789 ab verfasste er selbst viele volkstümliche Erzählungen und Romane, die er gleichzeitig illustrierte; auch in volkstümlichen Gedichten soll er sich ausgezeichnet haben.

Hishi-

kawa

So-

ri

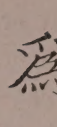
1792 illustrierte er die Geschichte vom Spatzen mit der abgeschnittenen Zunge und zeichnete dabei noch Shunro, aber nicht Katsukawa. In den folgenden Jahren nennt er sich abwechselnd Mugura (statt Katsukawa) Shunro, Toshu ehemals Shunro (nach Bing als Schüler eines gewissen Torin), Tokitaro Kako (in zwei Büchern der Zeit um 1798 bis 1801, siehe Duret Nr. 281 und 283, und auf den acht Ansichten des Omi-Sees, die durch Frauen dargestellt sind) und Sori (als Schüler des Malers Tawaraya Sori, dessen Nachfolge er gegen 1795 übernommen, dann aber seinem Schüler Soji überlassen hatte). Er bezeichnete sich als Tawaraya Sori, Hiakurin Sori und Hokusai Sori (Kat. Tokio S. 101) und gab unter diesem Namen 1803 ein Buch heraus (Kat. Hayashi Nr. 1771) und eine Reihe schöner Landschaften in grossem Querformat.[87] Sein Verleger war zu jener Zeit Yeirakuya Toshiro von Nagoya, der in Yedo ein Zweiggeschäft hatte. Noch vor dem Ende des Jahrhunderts verwendete er den Namen Tokimasa Taito (nicht Tatsumasa Raito, wie Anderson Kat. angibt), den er auch später wieder führte, wie sein Santei gwafu von 1816 und das Hokusai gwashiki von 1818 beweisen.[87a] Im Jahre 1797 illustrierte er Bücher zusammen mit Yeishi, Shigemasa u. a.; 1798 gab er mit denselben und Utamaro ein Werk heraus: Dantoka (?) „Tanzlieder für Männer". Von demselben Jahre datiert ist die Vorrede des 1801 gedruckten Werkes Onna niobo sanjurokkasen, die 36 Dichter, wozu Hokusai das Titelblatt, Yeishi aber die übrigen Blätter zeichnete. Hier verwendet er bereits den Namen Hokusai, den er zum Zeichen seiner tiefen Verehrung für den Gott Hokushin Mioken an-

Tai-

to

[87] Fenollosa Kat. 359a führt einen Hishikawa Sori auf, von dem er es zweifelhaft sein lässt, ob es, wie er zu glauben geneigt ist, ein besonderer Maler war oder nur eine der vielen Verwandlungen Hokusais. Von diesem Hishikawa Sori giebt es sehr fein empfundene und schön gefärbte Illustrationen zu Gedichten über die Handwerker, 30 Bll. kl. fol. — Da die mit Sori bezeichneten Blätter zu den schönsten im Werk Hokusais gehören, scheint kein Grund vorzuliegen, sie ihm (mit Hayashi, Kat. Nr. 1205) abzusprechen.

[87a] Ein Katsushika Taito, von dem der Kat. Hayashi Nr. 1240 fgg. verschiedene Blätter aufführt, und von dem es ein illustriertes Werk: Blumen und Vögel gibt, das 1848/49 in zwei Bänden in Osaka erschien (daselbst Nr. 1785), ist wohl ein später Schüler Hokusais gewesen (siehe übrigens auch bei Shigenobu).



genommen haben soll (Anderson Kat. dagegen führt diesen Namen auf das „nördliche Atelier" zurück, wie der Künstler seine Behausung nach ihrer Lage bezeichnet haben wird und das zum ersten mal 1790 in dem Werk Mitate shushingura vorkommt). Gewöhnlich nannte er sich Katsushika Hokusai, nach dem gleichnamigen Bezirk, worin er aufgewachsen; seit 1800 zeichnet er vielfach auch Gwakiojin Hokusai, „der in die Zeichnung vernarrte Hokusai". Nachdem er (um 1820) den Beinamen Taito seinem Schwiegersohn Shigenobu (oder einem Schüler Namens Kameya Kisabro) überlassen, nannte er sich häufig Iitsu (was japanisch gelesen Tamekazu lautet).

Abb. 98. Hokusai: Aus den acht Ansichten des Omi-Sees. Hinten Brückenhütte und niederfliegende Wildgänse. R. Wagner, Berlin.

Während seiner Tätigkeit in den beiden letzten Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts hat Hokusai den Einfluss der verschiedensten Meister erfahren. Unter der Einwirkung Shunshos hat er noch zu Ende der siebziger Jahre eine Reihe Schauspielerbildnisse geschaffen; dann ahmte er die Krieger Shunyeis, die Landschaften Toyoharus nach; auch Shigemasa wirkte auf ihn ein. Besonders aber betont Bing den Einfluss, den Kiyonaga, der grösste Meister jener Zeit, auf ihn ausgeübt: in dessen Art hat er ein Blatt, Kintoki einen Bären umfassend, während ein Adler auf seiner Schulter sitzt, sowie ein Triptychon mit Scenen aus der Geschichte der Ronin gefertigt. Aus dem Anfang der neunziger Jahre stammen Darstellungen von Ringern. Frühzeitig bereits lernte er von Shiba Gokan die Regeln der Perspektive, die er gelegentlich, aber nicht immer anwendete; eine Folge von zwölf Landschaften, von

Abb. 99. Hokusai: Kahnfahrt dreier Mädchen zur Zeit der Kirschblüte. In G

Grau, Braun, Gelb. Mittelgrosses Doppelblatt. Um 1800. Samml. Vever, Paris.

Abb. 100. Hokusai: Blatt aus der kleinen Folge der Blumen. British Museum.

1796, trägt bereits nach europäischer Weise horizontale Bezeichnung; auch eine gleichzeitige Folge von acht Ansichten des Biwa-Sees zeigt europäischen Einfluss. Gegen Ende des Jahrhunderts schuf er neben den zahlreichen Buchillustrationen noch vier Folgen der Tokaido-Stationen, denen 1801 eine fünfte folgte; die schönste von ihnen ist die in Form kleiner Surimonos in Querformat, nicht weniger schön eine gleichzeitige in Hochformat; ferner mehrere Serien zur Geschichte der Ronin, eine in die Breite 1798 (Abb. bei

Abb. 101. Hokusai: Die Woge. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Doppelblatt. Samml. Vever, Paris.

Strange S. 64), eine zweite Serie von elf Blättern in Breitformat, zwei Serien zu je zwölf Blättern in die Höhe. Das schöne grosse Blatt in die Breite, das Fährboot, versetzt Fenollosa 363 in die Zeit um 1798, wo der Einfluss Utamaros, auch in Bezug auf die grosse Schlankheit der Figuren, bei ihm sehr bemerklich war; doch zeichnete ihn eine gesunde Breite der Behandlungsweise, die er später verlor, vorteilhaft vor seinen Zeitgenossen aus.

Die Zeit um 1800 war seine Blütezeit. Sowohl das Landschaftliche wie das Figürliche beherrschte er vollkommen, ließ seine schlanken eleganten Figuren in vollendeter Grazie mit anmutiger Leichtigkeit sich in den idyllischen Gegenden des wasserreichen Yedo zu allen Jahres- und Tageszeiten bewegen

und verwendete eine ernste, einfache, fast etwas düstere Färbung, worin namentlich ein dunkles Grün, dunkles Violett oder Blau, Gelb und Grau, ähnlich wie bei Yeishi, vorherrschten. Das Jahr 1800 war für ihn besonders fruchtbar in Surimonos, deren erste er um 1793 unter dem Namen Mugura Shunro angefertigt hatte; bis 1804 steigerte sich noch seine Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete. Neben den zwei Bändchen Itakobushi oder Chorai zekku, Liebesliedern, von 1801, und dem Yehon Chushingura, der Geschichte der Ronin, von 1802, in zwei Bänden, fällt in diese Zeit namentlich die Herstellung jener Folgen von Ansichten aus Yedo, die ihm zu voller Popularität verhalfen: das Yehon Azuma asobi von 1799 (farbig 1802), des Toto meisho ichiran von 1800 (in der zweiten Auflage vom gleichen Jahre Toto shokei ichiran) und des Sumidagawa riogan ichiran von 1804. In dieser Zeit zeichnete er auch das aussergewöhnlich breite Blatt, welches die beiden Ufer der Sumida von einer sie verbindenden Brücke aus gesehen zeigt. 1804 erschien ferner eines seiner schönsten Werke, die drei Bände Yama mata yama, „Berge und Berge", Ansichten aus dem Meerbusen von Yedo.

Von 1805 bis 1817 widmete er sich besonders der Illustrierung von Romanen, namentlich von solchen seines Freundes Bakin, mit dem er später zerfiel; das Jahr 1807 war besonders fruchtbar in dieser Hinsicht, in ihm erschien die erste aus zehn Bänden bestehende Reihe des neunzigbändigen Shimpen Suikogwaden oder neuen illustrierten Suiko Den, einer Räubergeschichte, deren Text anfangs Bakin und später (für die achtzig letzten Bände) Ranzan verfasst hat. Diese Illustratortätigkeit nahm Hokusai gegen Ende seines Lebens, von 1845 an, wieder auf.

Den grössten Einschnitt in dem Leben des Künstlers bildet das Jahr 1812, das den ersten Band seiner berühmten Mangwa, der „gezeichneten Einfälle" entstehen sah, dem im Verlaufe der weiteren Jahre dreizehn andere folgten. In diesen flüchtigen Skizzen, die den ganzen Umkreis des täglichen Lebens, der Sage und Geschichte wie der Natur in geistreichster, von ungemeiner Beherrschung der Körperformen zeugender Ausführung umfassen, hat er ein Werk geschaffen, das von dem bisherigen Streben der Japaner weit abwich, indem es ähnliche Ziele verfolgte wie diejenigen, denen die Europäer nachgehen. Eine unendliche Fülle von Beobachtungsmaterial war hier niedergelegt, ohne dass auf dessen Verarbeitung ein besonderes Gewicht gelegt worden wäre. Soviel Neues hier auch dem Europäer geboten wurde: die japanische Kunst, die allen Fortschritt in der Kraft und Eigenart der Stilisierung sucht, konnte hieraus nur wenig neue Anregungen schöpfen. Uns

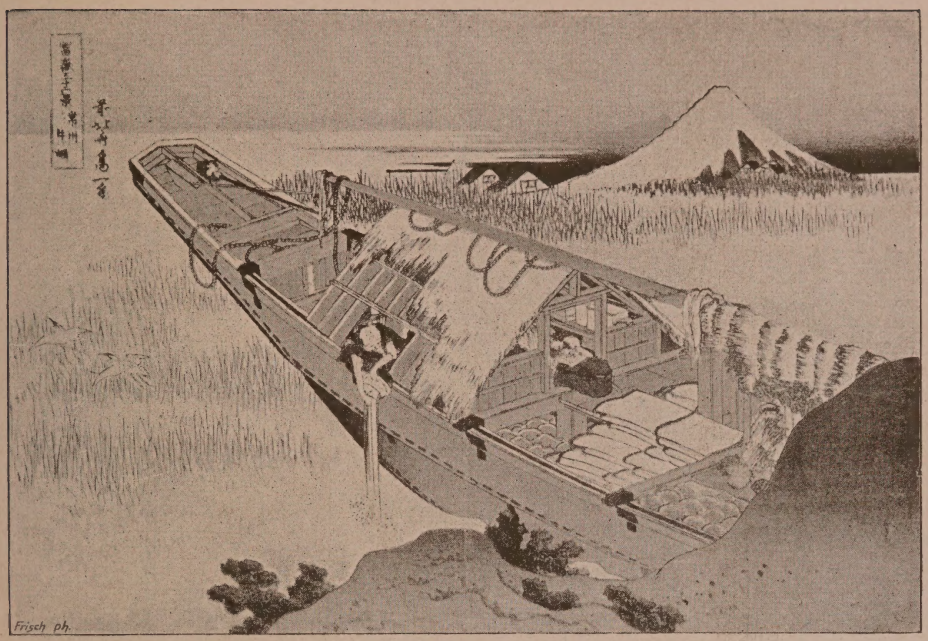


Abb. 102. Hokusai: Das Boot mit Matten und Melonen befrachtet. Ansicht des Fuji von Ushibori in der Provinz Hitache aus. Aus den 36 Ansichten des Fuji-Berges. Doppelblatt. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

aber versetzt die unermüdliche Findigkeit, die unerschöpfliche Schaffenskraft, die unverwüstliche gute Laune des Künstlers in stets erneute Bewunderung. Als ein bezeichnendes Beispiel führt Madsen S. 117 jenen Tänzer im dritten Bande der Mangwa an, den man in dreissig verschiedenen Stellungen sieht, ohne dass auch nur einmal sein Kopf sichtbar werde.[88] In der ersten Ausgabe sind diese in Schwarz, Grau und Hellrot getönten Blätter von ausserordentlicher Schärfe; es soll auch einige Abzüge nur in Schwarz oder in Rot geben.

Mit diesem Werke begann Hokusai die Reihe derjenigen Veröffentlichungen, die sich auf den Zeichenunterricht beziehen; er wird also namentlich um diese Zeit Ruf als Lehrer erlangt haben; bis 1823 folgten rasch verschiedene Werke dieser Art aufeinander. Im Jahre 1812 selbst erschien noch der erste Band des Riakugwa hayashinan, des „raschen Unterrichts in der verkürzten Zeichnung", dem 1814 der zweite folgte; ein dritter erschien

[88] Wegen einer ausführlichen Beschreibung des Inhalts der vierzehn Bände ist Brinckmann S. 244 ff. einzusehen.

ohne Jahreszahl. Im ersten sind alle Gegenstände durch Kreisabschnitte und zum Teil durch Quadrate wiedergegeben; im zweiten bildet sich Hokusai selbst ab, im Munde, in beiden Händen und in beiden Füssen Pinsel haltend (Abb. bei Goncourt in der Gaz. d. B.-Arts III. pér. t. XIV [1895] S. 441); im dritten sind die Zeichnungen in die Form von Buchstaben gebracht. — 1813 erschienen seine Naturstudien, Shashin gwafu, fünfzehn Blatt verschiedenen Inhalts, bunt, in mittlerem Querformat, gewöhnlich in zwei Albums vereinigt, eines seiner schönsten Werke. (Abb. bei Perzynski Nr. 20.)[89] — 1813 Hokusai gwakio, der Spiegel der Zeichnungen Hokusais, gross (in der zweiten Ausgabe Denshin gwakio genannt), neben dem Shashin gwafu das Hauptwerk dieser Gattung. — Von 1816 ist das Santai gwafu datiert, das Album der drei verschiedenen Zeichenarten (in der strengen, der welken und der abgestorbenen Form), bezeichnet Taito, in zwei Farben, Mittelformat. — 1817 bis 1819 erschien in zwei Bänden das Yehon hayabiki, rasche Übersicht der Zeichenkunst, auf jedem Blatt etwa 50 bis 60 menschliche Figuren in Umriss, der Kopf dabei gewöhnlich nur durch ein Oval wiedergegeben, um zu zeigen, dass man Gesichter auch ohne Mund und Augen darstellen könne. — 1818 Hokusai gwashiki, Hokusais Zeichenmethode, bezeichnet Taito, mit Hilfe seiner Schüler veröffentlicht; sehr geistreiche Zeichnungen aus dem Leben (Abb. bei Perzynski Nr. 28 fgg.). — 1820 Hokusai sogwa, „grobe Zeichnungen", Yedo, in Schwarz. — Endlich 1823 das Ippitsu gwafu, Skizzen mit einem einzigen Pinselstrich, mit etwas Farbe, mittelgross. Er hat auch eine Folge höchst lebendiger Karikaturen in kleinem Querformat gemacht, die mit zwei verschiedenen Grau und einem Fleischton gedruckt sind, somit der Zeit der hundert Ansichten des Fuji angehören mögen. — Besonders fein sind seine in einem tiefen Blau gedruckten Blätter. — 1848 erschien dann noch das Yehon Saishikitsui, der Traktat vom Kolorit, in zwei Bänden; einen dritten, der angekündigt war, konnte er nicht mehr vollenden.

In die Zeit seiner Haupttätigkeit als Lehrer dürften auch mehrere seiner riesengrossen Malereien fallen, die er zur Bewunderung seiner Anhänger auszuführen pflegte. In dem berühmten Nachwort zu dem ersten Bande der

---

[89] Beschreibung bei Goncourt S. 136 ff. Siebold soll vier Exemplare mitgebracht haben, die sich jetzt in den Bibliotheken von Paris, Wien, des Haag und in der Sammlung Gonse befinden. — Hirata, der Verfasser des Textes, sagt darin: „Hokusai ist mit niemand zu vergleichen. Während alle seine Vorgänger mehr oder weniger Sklaven klassischer Überlieferungen und erlernter Regeln waren, hat er allein seinen Pinsel davon freigemacht, um nach den Gefühlen seines Herzens zu zeichnen. Streng führte er durch, was seine Augen, der Natur ergeben, auch in sich aufnehmen mögen."

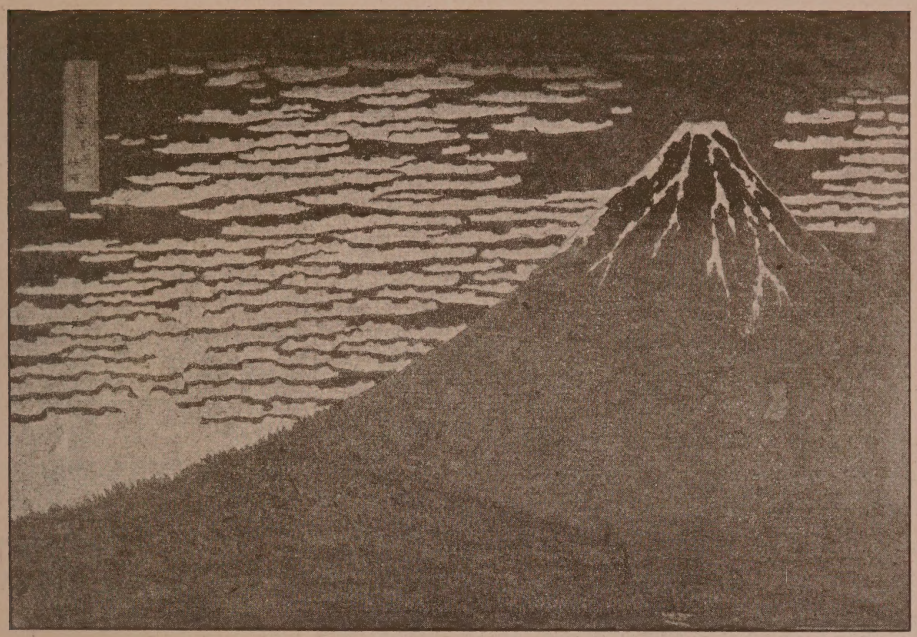


Abb. 103. Hokusai: Der Fuji bei schönem Wetter vom Süden aus. Der rote Berg mit schneebedecktem (gepresstem) Gipfel geht allmählich in das Grün des unteren Teiles über. Der blaue Himmel, von dem sich die weissen Wolken abheben, zu oberst am dunkelsten. Aus den 36 Ansichten des Fuji. Doppelblatt. Samml. Koechlin, Paris.

hundert Ansichten des Fuji von 1834 spricht er sich über seinen eigenen künstlerischen Entwickelungsgang dahin aus, dass er schon in seinem sechsten Jahre den Drang in sich gefühlt habe, die Gestalten der Dinge abzuzeichnen; gegen fünfzig Jahre alt habe er bereits eine Unzahl von Zeichnungen veröffentlicht gehabt, sei aber unzufrieden gewesen mit allem, was er vor seinem siebzigsten Jahre geschaffen habe (1830). Erst im Alter von 73 Jahren habe er annähernd die wahre Gestalt und Natur der Vögel, Fische und Pflanzen erfasst. Folglich hoffe er im Alter von 80 Jahren noch grosse Fortschritte zu machen, mit 90 Jahren aber ins Wesen aller Dinge einzudringen. Mit 100 Jahren werde er sicherlich zu einem höheren unbeschreiblichen Zustande aufsteigen, und werde er erst 110 Jahre erreicht haben, so werde alles, jeder Punkt, jede Linie Leben erhalten.[90] — Von seinem achtzigsten Lebensjahre an bezeichnete er sein Alter auf seinen Gemälden. Um 1820 hatte er schon eine beträchtliche Zahl von Schülern ausgebildet, von denen viele sich einen Namen schufen und, wie z. B. Gakutei und Hokkei, auf die Schaffensweise des

[90] Brinckmann S. 203.

Meisters selbst zurückwirkten; Beweis dafür die Surimonos, deren Herstellung er um jene Zeit wieder aufnahm und durch die Verwendung zahlloser Metallfarben besonders reich gestaltete.

Wie Hokusai jenen Sinn für das Naturleben in Pflanzen- und Tierwelt, der bereits im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts erstanden und besonders durch Utamaro ausgebildet worden war, weiterentwickelt hat — ohne freilich seine grossen Vorgänger an Stil erreicht zu haben —, so bekundet er seine Empfänglichkeit für Strömungen der Zeit auch in den zahlreichen Landschaftsbildern, die er namentlich seit den zwanziger Jahren geschaffen hat. Mit Hiroshige und Kunisada zusammen bildet er jenes Dreigestirn, das das Aufleben des Natursinns zu jener Zeit bekundet und einen letzten eigenartigen Aufschwung innerhalb der japanischen Kunst darstellt. Auf die Landschaft mit den 100 Brücken, ein sehr grosses Blatt von 1823, folgen bis 1829 die berühmten 36 Ansichten des Fuji, jenes westlich von Yedo gelegenen 3729 m hohen Vulkans, der als ein Wahrzeichen des Landes betrachtet werden kann. In dieser vornehmlich in Blau, Grün und Braun gedruckten Folge mittleren Querformats, die sich allmählich auf 46 Blätter erweiterte, hat er den gewaltigen Berg bald aus der Ferne, bald aus der Nähe, im Widerschein der verschiedenen Tages- und Jahreszeiten gezeigt, mit stetig wechselndem Vordergrunde, der stets an und für sich schon das Interesse erweckt und häufig den Berg nur als einen verschwindenden, aber für den Gesamteindruck unentbehrlichen Punkt erscheinen lässt.[91] — Um 1827 erschienen die Wasserfälle, Shokoku takimeguri, acht Blätter, in die Höhe, und 1827—1830 die Brücken, Shokoku meikio kiran, elf Blätter in die Breite, von ähnlicher Ausführung wie die 36 Ansichten des Fuji. — 1834—35 endlich veröffentlichte er die hundert Ansichten des Fuji, jenes kleinere in Schwarz gedruckte Werk (in der zweiten Ausgabe mit einem hinzugefügten hellblauen Ton), das an Gestaltungskraft freilich hinter den zehn Jahre früher entstandenen 36 Ansichten zurücksteht, durch seinen unerhörten Erfindungsreichtum aber zu der Popularität des Meisters fast ebensoviel beigetragen hat, wie die Mangwa.[82] Auch einige Landschaften in „holländischem“ (europäischem) Geschmack hat er ausgeführt.

Gegen Ende der zwanziger Jahre begann er auch wieder der Buchillustration sich in stärkerem Grade zuzuwenden. Da ist das ausgezeichnet

[91] Siehe die Beschreibung der einzelnen Blätter bei Goncourt S. 162 ff. — Fenollosa (Nr. 382) erwähnt die Darstellung mit dem Boot (siehe Abb.) als die vielleicht eigenartigste und eindrucksvollste. — Farbige Abbildungen bei Perzynski zu den Seiten 16, 64 und 80; schwarz Nr. 52—61. (Siehe dort S. 77 fgg.)

[92] Madsen 129 ff.; Brinckmann 258 ff.; Goncourt 308 ff.

Abb. 104. Hokusai: Kraniche im Schnee auf einer Kiefer. Mit Pressung. Gross. Bezeichnet: Saki no Hokusai Iitsu. Samml. Vever, Paris.

gedruckte erotische Werk, Kinoye no Komatsu, die jungen Kiefern, in drei mittelgrossen Bänden, zu erwähnen; dann das Yehon Teikinorai, die illustrierten Korrespondenzen über den Familiengarten, eine Erziehungslehre in drei mittelgrossen Bänden, eines seiner schönsten Werke, von 1828; ferner die sehr packenden fünf Blätter Gespenstererscheinungen, unter dem Titel Hiaku Monogatari, die 100 Erzählungen, von 1830; aus derselben Zeit etwa die zehn grossen Blätter Shika shashinkio, Bilder der Dichter, ausgezeichnet und sehr selten (Goncourt S. 185 ff.); fünf Blätter Tierdarstellungen, bezeichnet Hokusai Iitsu (Goncourt 188), die zehn grossen Blumendarstellungen in Querformat, von ausgezeichnetem Stil (Goncourt 190), zehn etwas kleinere Blätter mit Blumen; ferner einer der grössten bekannten Farbendrucke, Hahn, Henne und Küchlein darstellend, von 45 cm Höhe und 60 cm Breite (in der Sammlung Bing), ähnlich der No-Tanz (in der Sammlung Vever) 40×51 cm und der Kakemono mit den pyramidal angeordneten Strassentänzern (in derselben Sammlung).

Seinem besten Stil gehört das schwarz gedruckte Toshisen yehon von 1833 (und 1836) an, die illustrierten Poesien der Thang-Periode; von 1835 das Yehon Kokio, die Kindesliebe, zwei mittelgrosse Bände, darin das bekannte grosse Schriftzeichen, das auch Brinckmann S. 199 abbildet; um seine außerordentliche Vielseitigkeit zu zeigen, genügt es, auf seine Modelle für Kämme und Pfeifen, Imayo shikkin hinagata, von 1822/23, die 10000 Zeichnungen für Gewerbtreibende, Banshoku zuka, fünf Bände, getönt, 1835, bezeichnet Taito (vgl. Brinckmann 266 ff.) und die architektonischen Zeichnungen, Shin hinagata, von 1836 hinzuweisen.

Von den drei Töchtern des Künstlers wurde die jüngste (Oyei?) eine sehr geschickte Malerin; sie heiratete einen Minamizawa, liess sich aber scheiden. Eine andere der Töchter, Oteru (Omiyo?), heiratete seinen Schüler Yanagawa Shigenobu; deren Sohn bereitete seinem Grossvater die grössten Sorgen, da er den greisen Künstler zwang, um den Gläubigern seines Enkels zu entgehen, während der Jahre 1834 bis 1839 in dem Dorfe Uraga der Provinz Sagami zu leben; wie er wohl auch sonst an der unstäten Lebensweise Hokusais, der kaum länger als einen bis zwei Monate an einer Stelle gelebt haben soll, die Schuld getragen haben wird. Als gar im Jahre 1839 eine Teuerung ausbrach und Hokusai überdies noch sein Haus mit allen seinen Zeichnungen abbrannte, sah sich der alte Mann genötigt, vom Verkauf von Albums, die er zeichnete, zu leben. In demselben Jahre gab er von dem auf 100 Blätter angelegten Werke Hiakunin isshu ubagayetoki, die 100

Abb. 105. Hokusai: Der Wasserfall von Yoro. British Museum.

Gedichte für Ammen erklärt, 27 Blätter heraus (Goncourt 238 ff.); daran schloss sich eine Serie von drei Blättern: der Schnee, der Mond, die Blumen. In dieser letzten Zeit seines Lebens arbeitete er mehrfach mit Toyokuni II (Kunisada), Kuniyoshi, seinem Schwiegersohn Shigenobu und Yeisen an der Illustrierung von Werken zusammen. 1843 erschien seine kleine Mangwa.

1849 starb der Meister im Alter von 90 Jahren. Ein Verzeichnis seiner Malereien und Zeichnungen gibt Goncourt S. 269 bis 332. Kein zweiter Künstler hat so oft seine Namensbezeichnung gewechselt wie Hokusai; neun verschiedene Bezeichnungen gibt Gonse I, 275 wieder. Die Zahl der Schüler, die er herangebildet hat, ist sehr bedeutend; die vornehmsten werden wir im nachfolgenden anführen. Sein Bildnis findet sich in Kuniyoshis Tatsutagawa, den 100 berühmten Dichtern (Abbildung im Kat. Burty S. 130); eines nach einem Gemälde seiner Tochter Oyei, in seinem achtzigsten Jahre, gibt Goncourt am Anfang seines Buches bunt wieder. — Nachbildungen nach seinen Werken finden sich, ausser an zahlreichen anderen Stellen, bei Gonse I, 94, 95 (Landschaften von ca. 1790), zu I, 274 und II, 338 (vom Jahre 1802) und in Andersons Jap. Wood Engr. Abb. 24 (perspektivische Innenansicht aus einem Werk von 1826). Bei Fenollosa (Outline Taf. XVII) die Nachbildung einer Malerei von ihm.

Aus tüchtiger Schule hervorgegangen, hatte Hokusai sich um 1800 zu einem der in vorderster Reihe stehenden Künstler emporgeschwungen; durch seine nachfolgende Wirksamkeit, die stets von ausgebildetem Können, Phantasie und dem Streben nach Erweiterung des Darstellungsgebietes erfüllt war, half er dann den unausweichlichen Verfall der japanischen Kunst durch Jahrzehnte hindurch aufhalten; da es ihm aber an Bildung und persönlichem Gehalt fehlte und er an Äusserlichkeiten haften blieb, so vermochte er weder die Kunst zu ihrer früheren Höhe zurückzuführen noch einen neuen grossen Stil zu schaffen.

Zu den im vorstehenden gemachten Angaben über seine einzelnen Werke mögen hier noch folgende Zusätze Platz finden.

Einzelblätter:

Schauspieler, in Gelb mit etwas Rosa, um 1778 (?);
Kintoki zwischen einem Affen und einem Hunde, der seinen Koffer trägt, früh;
Derselbe mit Bär und Adler, schwarz, mittelgross (Berlin, Kunstgew.-Mus.);
Ein Fischer von einem Tintenfisch erfasst, dabei ein lachender Junge;
Darstellungen von Ringern, um 1793;
Triptychon mit Szenen aus der Geschichte der Ronin unter dem Einfluss Kiyonagas;
Boot mit fischenden Glücksgöttern; aus den neunziger Jahren;

Kintoki einen Bären umfassend, während ein Adler auf seiner Schulter sitzt; bez. Shunro; unter dem Einfluss Kiyonagas;
Dakki, die Geliebte eines chinesischen Tyrannen, schaut von einem Fenster aus zu, wie ein Henker ein Kind emporhält;
Die Sonnengöttin in ihrer Höhle;
Ansicht der beiden Ufer der Sumida von einer Brücke aus gesehen, sehr breites Blatt, um 1800;
Die Landschaft mit den hundert Brücken, sehr gross;
Der Berg Fuji über dem Meer, 1802, unbezeichnet;
Die 53 Stationen des Tokaido als Sugoroku-Spiel, gross;

Abb. 106. Hokusai: Lilien. Bläulicher Gruud. Mittelformat. Samml. Vever, Paris.

Landmesser bei der Arbeit, 1848, gross quer;
Darstellungen von Tieren: Adler auf Stange neben blühendem Kirschzweig; zwei Störche auf beschneitem Kiefernstamm; zwei Karpfen einen Wasserfall hinaufschwimmend; Pferde auf der Weide; Schildkröten auf dem Meeresgrund.

Folgen:

Die sechs Tamawaga, etwas brutal;
Dieselben, mit Medaillons;
3 Bll. Abendlandschaften mit spazierenden Frauen, klein;
Die Poesien Shika Shashinkio, 10 grosse Blätter mit vorzüglichen Landschaften und Figuren;

Die Inseln Liukiu, 8 Blätter;

27 (?) Blätter, die hundert Poesien, in Querformat, bezeichet Hokusai Manji;

Surimonos:

Ein junger Kaufmann, 1793; auf der Rückseite das Programm eines Sommerkonzerts;

Die 12 Monate durch Frauen dargestellt;

Die Kindheit geschichtlicher Persönlichkeiten;

In grossem Format: Languste mit Kiefernzweig, 1802 (siehe die Abb.); eine andere ohne Zweig; Theehaus am Fluss, 1804; blühender Pflaumenzweig, 1806; Näherinnen 1809; Serie von 5 Blättern mit Muscheln, bezeichnet Gechi Rojin Jitsu.

Buchillustrationen:

Gelbe Bücher (kibioshi) im Format 17 × 12½ cm, von 1780 bis 1811, siehe Goncourt S. 347 ff. — Darunter die Geschichte vom Spatzen mit der abgeschnittenen Zunge, 1792, und die Wege des Reichtums und der Armut, 3 Bde., 1793;

Sein frühestes Werk war das Meguron o hiaku zuka, Yedo 1780, 2 Bände mit 20 Bildern;

Yehon onaga mochi, die Schachtel welche verschiedene Dinge enthält, Yedo 1784;

Mitate chushingura, die Zeitgenossen mit den 47 Ronin verglichen, 1790, bezeichnet Hokusai;

Aa shinkiro, 1804 (Menschen mit Muscheln statt Köpfen);

Onna niobo sanjiurokkasen, die 36 Dichterinnen, 1801, mit Vorrede von 1797; darin das erste Blatt von ihm, die übrigen von Yeishi;

Yehon Azuma asobi, die Promenade des Ostens (d. i. in Yedo, der Hauptstadt des Ostens), gross, 1799, schwarz in 1 Bd., 1802 farbig in 3 Bdn. Nicht so gut wie die folgenden. — Abb. Gonse I zu S. 274, II zu S. 338; Strange zu S. 66;

Toto meisho ichiran, Ansichten von Yedo, 2 Bde., gross, 1800, sehr verschiedenartig, mit viel kleiner Staffage; in der zweiten Auflage, vom gleichen Jahre, Toto shokei ichiran benannt;

Sumidagawa riogan ichiran, der Blick auf die beiden Ufer der Sumida, 3 Bde., groß, 1804; beginnt mit dem Frühling und endigt mit dem Winter (Abb. Strange Tafel VII);

spätere Auflage aller drei soeben genannten Werke von 1815, unter Hinzufügung eines blauen Tones, auch noch gut.

Yehon Chushingura, die Geschichte der Ronin, 2 Bde., Mittelformat, 1802;

Shimpen Suikogwaden, neuer illustrierter Suiko Den, in neun Reihen zu 10 Bänden; die erste 1807 mit Text von Bakin; die zweite, wie die folgenden mit Text von Ranzan, 1829; die dritte und die übrigen erst später. Auf jeden Band entfallen etwa drei Doppeltafeln;

Mangwa: I 1812, II 1814, III 1815, IV (besonders Mythologisches) und V 1816, VI (körperliche Übungen u. s. w.) und VII (Landschaften u. s. w.) 1817, VIII 1818, IX und X 1819, XI und XII 1834, XIII 1849, XIV 1875, XV 1879. — Neudrucke 1844—1848 und 1875. — Nach Duret (Nr. 366) haben beim 9. Bande mitgeholfen seine Schüler Bokusen, Hokuun, Hokkei, Hokusen, Utamasa; der 12. Band ist in der ersten Auflage schwarz gedruckt, ohne die fleischfarbene Tonplatte. — Über

den Inhalt der einzelnen Bände siehe Perzynski 59 fgg. — Abbildungen daraus bei Perzynski Nr. 11—17.

Dochu gwafu, der Tokaido, in 2 Bdn., mittelgross, 1836; Neudruck 1881.

Im Kwacho gaden sehr schöne Tierdarstellungen, die zu seinen besten gehören (Abb. bei Perzynski Nr. 37—42).

Die hundert Erzählungen (siehe Perzynski S. 84 fg.; Abb. das. Nr. 67—70).

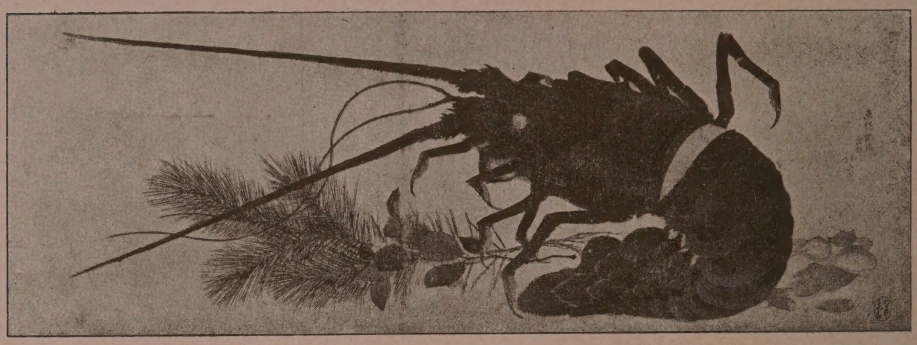


Abb. 107. Hokusai: Languste und Kieferzweig. Gross. Samml. Vever, Paris.

Die Holzstöcke zu dem Yehon Toshisen gogon zekku, 110 Abbildungen, wurden erst 1880 aufgefunden und in Tokio in zwei Bänden gedruckt (Kat. Gillot).

Die 100 Ansichten des Fuji: erste Ausgabe, mit der Falkenfeder auf dem Deckel, Bd. I 1834, Bd. II 1835, Bd. III in dieser Ausgabe nicht bekannt; schwarz gedruckt. Zweite Ausgabe, bald darauf, mit übergedrucktem bläulichem Ton. — Neudruck von 1880, viel dunkler gedruckt als die erste Ausgabe. — Abb. bei Perzynski Nr. 73—86. (Siehe dort S. 87 fgg.)

*

Als Schüler Hokusais werden etwa zwanzig Künstler genannt. Wir erwähnen hier die folgenden:

北 Hoku- 馬 ba

Teisai Hokuba, wirkte während der ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts, ist also neben Hokkei als der älteste dieser Schüler anzusehen.[93] Fenollosa führt von ihm eine Malerei an, die er um das Jahr 1800 versetzt. Von seinen Illustrationswerken werden erwähnt:

Toshitsu yogen kwairoku, Schatten und Lichter der nächtlichen Gestirne, 28 Bde., 8°, schwarz, 1809;

Denka chawa, 5 Bde., 1829.

In seiner späteren Zeit, von etwa 1830 an, folgte er dem Stil Kunisadas und Hiroshiges; endlich schloss er sich Kuniyoshi an. Nach dem Kat. Tokio

[93] Anderson Kat. 367; Kat. Burty Nr. 671 ff.; Fenollosa Kat. Nr. 391; Strange S. 73.

(S. 108) führte er den Namen Teisai erst von etwa 1830 an. Er fertigte gute Surimonos. Abbildung einer lebendigen Komposition bei Strange zu S. 74.

Uwoya Hokkei, Hokusais bester Schüler, geboren 1780, gestorben in der Periode Ansei (1854 bis 1859).[94] Bevor er zu Hokusai kam soll er bei Kano Yosen gelernt haben. Nach dem Kat. Hayashi (Nr. 1229) bezeichnete er auch Todoya, Kiosai, Kiyen usw. Er war ausgezeichnet in seinen Surimonos (eines in Fenollosas Outline Taf. XIX abgebildet). Von seinen illustrierten Büchern ist das bekannteste die

Mangwa, 1814, 2 Bde. 8°.

Ausserdem werden erwähnt:

Fujin gwazoshu, japanische Dichterinnen, 8°, in Schwarz, 1806;

Sinsen kioka gojunin isshu, 50 Dichter, 8°, in Schwarz 1819;

Kiokafoso meisho zuye, berühmte Orte, 3 Bde. 8°, farbig, 1824;

Suiko Den, 108 Helden, 8°, farbig, 1828;

Hokuri junitoki, Yedo um 1820, Ansichten aus dem Yoshiwara, schwarz;

Shokoku meisho, berühmte Orte:

Yoshiwara juninotoki, die 12 Stunden des Yoshiwara;

Hokkei zuko, Skizzen, 2 Bde. 8°, in drei Tönen;

Gedichte auf den Mond, 8°, in Schwarz;

Haikai hiakkachu, 100 siebzehnsilbige Gedichte, Dichterbildnisse, 8°, in Schwarz, 1848;

Ein Hauptblatt von ihm ist die grosse Hängebrücke im Schnee.

Abb. 108. Hokkei: Schwalben; oben Takarámonomuster. Surimono. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

Zu Hokusais Schülern zählten, ausser Gakutei, Keiju (Kat. Hay. Nr. 1252) und Keise (ebenda Nr. 1253).

Gakutei, der im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts arbeitete, soll ursprünglich Schriftsteller gewesen sein, dann bei Shunsho und später bei

[94] Anderson Kat. 367; Kat. Burty Nr. 675ff.; Goncourt Hokusai S. 339; Fenollosa Kat. Nr. 389.

Gaku-tei

Hkuosai gelernt haben, nach dem Kat. Hayashi (Nr. 1249) dagegen bei Hokkei.[95] Auch er zeichnete sich in Surimonos aus, wie z. B. in der Folge der sieben durch schöne Frauen in prachtvollen Gewändern dargestellten Glücksgötter. Gonse I, 144 gibt eine Abbildung nach ihm (aus dem Jahre 1822). Von ihm sind anzuführen:

Ichiro gwafu, Zeichnungen eines Greises, Yedo 1823;
Die 36 Dichter, Doppelblätter; Riakugwa shokunin zukushi, 1826;
Die Handwerker, 46 Bll., 8°;
Illustrationen zu Gedichten, meist Landschaften, 11 Doppelblätter;
Landschaften, 40 Bll., 8°, nicht besonders;
Tänzerinnen bei roter Laternenbeleuchtung, fünf kleine zusammenhängende Blätter (Kat. Gillot);
Die Ko-Shogune, 5 Surimonos (Hamburg).

Yanagawa Shigenobu, 1787—1842, war mit Hokusais Tochter Omiyo verheiratet, die sich später von ihm scheiden liess; in seiner letzten Zeit ahmte er Kunisada nach.[96] Von seinem Schwiegervater hatte er, um 1820, dessen Beinamen Taito überkommen erhalten. Von seinen Werken sind zu nennen:

Satomi Hakken den, in Gemeinschaft mit Sadahide und Keisai Yeisen illustriert;
Yanagawa gwacho, Album mit verschiedenen Darstellungen, in Schwarz und Rot, 8°, Owari, 1821;
Yanagawa gwafu, desgl. 1821;
Landschaften, 20 Doppelblätter, 8°, nicht besonders;
Kioka meisho zuye, 1826, getönt;
Sansui gwajo, 1835, Landschaften;

Shigenobus Schüler war Yanagawa Shigeyama, von dem das Yehon Fujibakama, berühmte Frauen, Yedo 1823; neue Auflage 1836, zwei Bände.

Katsúshika Isai gehört zu den späteren Schülern Hokusais.[97] Von ihm sind anzuführen:

Kwannonkio riakuzukai, eine buddhistische Schrift, 1851;
Nichiren Shonin ichidaizue, das Leben Nichirens, 6 Bde. 1858;
Isai gwashiki, Skizzen, 2 Bde. in schwarz, 1864;
Kwachosansui zushiki, 5 Bde. kl. quer, in schwarz, 1865—1868;
Mangwa hayabiki, vier Serien, 1867.

Shotei Hokuju gab ein Zeichenbuch Hokuju gwafu, sowie Landschaften in europäischem Stil heraus, die sehr gesucht sind und sich durch ihr Indigo-Blau, neben Tannengrün und Manganviolett, sowie durch die ge-

[95] Anderson Kat. 343; Strange S. 32, 74; Goncourt Hokusai S. 341.
[96] Anderson Kat. 368; Goncourt Hokusai S. 344; Kat. Burty Nr. 687.
[97] Anderson Kat. 370; Kat. Burty Nr. 726 f.; Duret Nr. 417.

ballten hellen Wolken auszeichnen; meist sind es Flussbilder. Bei Duret (Nr. 384) ein Buch von 1813. Fenollosa versetzt ein Blatt von ihm in die Zeit um 1835.[98]

Hokuun, anfangs Architekt, gab eine Mangwa, 8°, in Schwarz, heraus, die Hokusai sehr nahe steht.[99] Im Kat. Hayashi (Nr. 1775) ein Buch, Nagoya, von etwa 1818.

Shofu Kiosai, der jüngste der Schüler Hokusais, geboren 1831, ahmte seinen Meister treulichst und mit Geist nach. Von ihm:

Kiosai gwafu, Skizzen, ca. 1860;
Yehon Takakagami, 5 Bde., ca. 1870;
Mangwa, 1881 (daraus eine Abb. bei Brinckmann 214).

Andere Schüler Hokusais sind: Rinsai Soji (Kat. Hay. Nr. 1214); — Isai Hokutai (ebenda 1235), Buch von 1803, Yedo; — Hotei Gose Hokuga (ebenda 1238), Buch von 1820, Yedo; — Katsushika Hokuga, Surimonos; — Taigaku (ebenda 1244); — Hokute Joren, um 1840 (ebenda 1245); — Yanagawa Shigeyama, Buch von 1823 (Duret Nr. 390); — Hokusu, Buch von 1808, Yedo (Hay. 1773).

NEUNTES KAPITEL

DIE ÜBRIGEN KÜNSTLER DES 19. JAHRHUNDERTS

1 (Künstler aus dem Anfange des Jahrhunderts) — 2 (Kunisada) — 3 (Hiroshige)

1 (Künstler aus dem Anfange des Jahrhunderts.) Während Hokusai vom zweiten Jahrzehnt ab, nachdem Yeishi, Utamaro und Toyokuni vom Plan getreten waren, das Feld als Alleinherrscher behauptete, wirkten immer noch einige Künstler, deren Art in dem 18. Jahrhundert wurzelte, weiter. Hier sind zunächst die beiden Schüler Shunyeis, Shunsen und Shuntei, die letzten Künstler der Katsukawa-Malerfamilie, anzuführen, beide in den zwei ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts wirksam.

Katsukawa Shunsen lernte zuerst bei Torin, einem Meister der chinesischen Schule, dann bei Shunyei.[100] Nach dem Kat. Hayashi (Nr. 620) war er ein Schüler Shunshos. Ausser Buchillustrationen sind von ihm zu nennen:

---

[98] Anderson Kat. 367; Goncourt Hokusai S. 343; Fenollosa Kat. Nr. 390.
[99] Anderson Kat. 367; Goncourt Hokusai S. 343; Kat. Burty Nr. 688.
[100] Anderson Kat. 364; Strange 80; Kat. Bing. Nr. 289 f.

勝川春扇 Katsukawa Shunsen

Folge von 8 Landschaften mit Figuren im Vordergrunde, Rosa und Gelb herrschen vor, das Wasser durch Pressung wiedergegeben;
Muschellese bei Sonnenuntergang;
Die Ufer der Sumida im Winter.
Eine Abbildung bei Strange zu S. 80.
Später wandte er sich unter dem Namen Shunko (II) ganz der Fayencemalerei zu.
Von Tsutsumi Torin, Toshimitsu und Sinsho ein Buch: Singvögel, von 1795 (Duret Nr. 148).

Andere Schüler Torins waren: Sawa Sekkio (Kat. Hay. Nr. 1007); Umpo (ebend. 1011); Riusai Masazumi (ebend. 1015).

Katsukawa Shuntei fertigte neben Schauspielerszenen und Abbildungen berühmter Ringer sehr dramatische Darstellungen aus der Geschichte und Sage, meist in Grau, Grün, Gelb. Doch hat er infolge von Kränklichkeit nur wenig hervorgebracht; namentlich sind die frühen Drucke seiner Werke selten.[101] Nach dem Kat. Hayashi (Nr. 785) war er ein Schüler Shunyeis. Er ist als ein Vorläufer der historischen Schule anzusehen, die gegen 1830 auftrat. Von seinen Werken werden angeführt:

勝川春亭 Katsukawa Shuntei

Kuraiyama homare no yokozuna, eine Erzählung, 1812;
Nanko seichu gwaden, die Geschichte des treuen Kusunoki Masashike, 4 Bde. 1815;
Itogoromo Tengu Baikai (?), eine Erzählung, 6 Bde., um 1815; am berühmtesten ist sein zweibändiges Werk, das Spiel des jungen Prinzen.
Die 7 Glücksgötter, Surimonos;
Der Kampf eines Helden mit einer Riesenschlange (Abb. Strange zu S. 38).

Shinsai, der als ein früher Schüler Hokusais (um 1800 bis 1810) angeführt wird, dürfte eher zu Shumman gehören.[102] Von ihm acht Ansichten des Omi-Sees in „holländischem" Stil. Er verfertigte auch Surimonos (eines mit zwei Krabben bei Gillot).

Bókusen in Owari war Hokusais Zeitgenosse; in seinem Hause entstand 1812 der Plan zur Mangwa; er selbst gab 1815 eine ähnliche Sammlung von Skizzen, Bokusen sogwa, 8°, bunt heraus.[103] Duret (Nr. 312) führt ein eigenartiges Buch an: Kiyogwayen, der Garten der Karikaturen, Nagoya 1815.

---

[101] Anderson Kat. 363; Strange 38; Kat. Bing. Nr. 292 ff.
[102] Anderson Kat. 366; Goncourt Hokusai S. 342; Kat. Bing Nr. 329 f.
[103] Anderson Kat. 369.

菊川英山 Kiku-gawa Yei-zan

Der einzige wirkliche Rivale Hokusais in der Zeit zwischen 1810 und 1820 war Kikugawa Yeizan, mit eigentlichem Namen Giokusai Mangoro, ein Sohn des Malers Yeiji in Yedo.[104] Anfangs machte er künstliche Blumen, studierte dann den Stil Utamaros, später den Hokusais, befreundete sich mit Hokkei, ahmte endlich Kunisada nach. Von ihm sind anzuführen:

Folge der zwölf Monate;
Schnee, Mond, Blume; 3 Bll.;
Folgen grosser Halbfiguren.

Seit 1829 begann er selbst seine Texte zu verfassen, die er dann illustrierte. Strange bildet zu S. 58 eine Frau mit Schirm nach. Sein Schüler war Keisai Yeisen, von dem weiterhin die Rede sein wird.

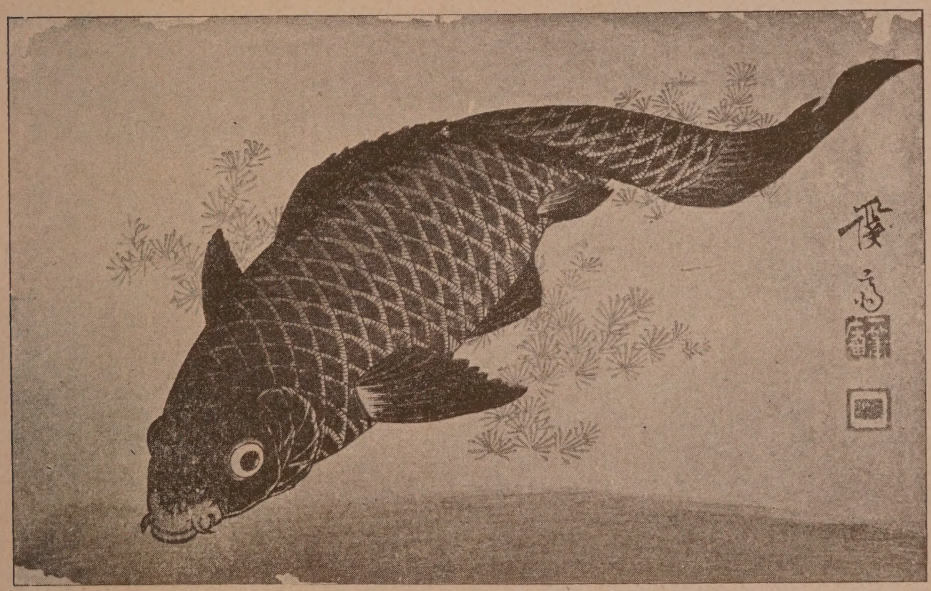


Abb. 109. Yeisen: Karpfen, schwarz und gelb, in grünem und blauem Wasser. Sehr gross. Samml. Vever, Paris.

In die Nähe Utamaros gehört auch Shiko; ein Maler der Ganku-Schule, von dem Strange, der fast geneigt ist, ihn Utamaro vorzuziehen, einen Kakemono zu S. 60 nachbildet.[105] Einige seiner Blätter erinnern an solche aus der besten Zeit Hokusais.

[104] Anderson Kat. 363; Fenollosa Kat. Nr. 393; Strange 57.
[105] Anderson Kat. 449; Strange 58.

Von sonstigen Künstlern sind noch zu nennen:

Mori Shunkei mit seinem Gwafu, Darstellungen von Blumen, Vögeln, Insekten in Buntdruck, nach chinesischen Vorbildern, 1820 (Anderson Kat. 364).

Kawamura Bumpo, ein Schüler Gankus. Er begann schon 1800 Bücher zu illustrieren (Duret Nr. 468). Bumpo gwafu, in chinesischem Stil, erschien 1813 in Kioto (Kat. Gillot). Nach ihm erschienen Reproduktionswerke, Landschaften wie volkstümliche Darstellungen enthaltend, in den Jahren 1809—1824 (Burty Kat. Nr. 136ff.; Anderson Kat. 449).

Oishi Matora (1792—1833), berühmter Illustrator von Meishos (Reisebüchern). Von ihm erschienen farbige Karikaturen, Osaka 1828 und 1833, 2 Bde. 8⁰ (Kat. Burty Nr. 712).

Hasegawa Settan in Yedo illustrierte gleichfalls Meishos, die in den Jahren 1832—1839 herauskamen. Das Yedo meisho von 1836, 20 Bde. in schwarz, ist das schönste seiner Art (Anderson Kat. 364; Kat. Burty Nr. 438).

Andere humoristische Illustratoren der Schule von Kioto sind (nach Duret Nr. 462—516): Kanyosai (Mokio), lebte 1712—74 (siehe am Ende des 3. Kapitels); Kyuro, Werke von 1798 und 1799; — Von Kuró (Kino Baitai): Kuro gwafu, Kioto 1797; — Shimo Kawabe Jiusui folgte dem Stil Sukenobus: Kummo zuye, enzyklopädisches Werk, Kioto 1789, 21 Bände.

Dem 19. Jahrhundert gehören an: Nichosai, von ihm Kotu jukai, Osaka 1802, 2 Bände; — Sato Sui Seki, Werk von 1814; Kishi (Aoi Sokiju).

2 (Kunisada). Neben Hokusai und seiner Schule herrschte während der ersten Hälte des 19. Jahrhunderts die Schule der Utagawa, die durch Toyokuni ins Leben gerufen worden war. Ihr Hauptvertreter war während dieser ganzen langen Zeit Kunisada, der vielleicht in höherem Grade noch als selbst Hokusai für den typischen Meister gelten kann, nach dessen Werken sich in Europa die Durchschnittsansicht von dem Wesen der japanischen Kunst gebildet hat. In diesen heftig bewegten Gestalten mit den grossen, von einem übertriebenen Ausdruck erfüllten Gesichtern, in dieser bunten Färbung und kein Fleckchen ungenutzt lassenden Kompositionsweise glaubt man die bezeichnenden Merkmale der japanischen Kunst erblicken zu dürfen. Freilich, wenn man von allem Ungeschick, von aller Rohheit und Übertreibung absieht, so schimmert immer noch etwas von der alten grossen Kunst, der Hokusai nicht in gleichem Masse untreu geworden war, durch; aber die Entartung ist doch so stark, dass man diese ganze durch Kunisada bestimmte neuere Kunst nur als ein Erzeugnis des raschen und unaufhaltsamen

Verfalls bezeichnen kann. Mögen auch manche dieser Werke immer noch so viel an Kunstgehalt bieten, dass wir, vom Vergleich mit den übrigen Leistungen desselben 19. Jahrhunderts ausgehend, bewundernd zu ihnen emporschauen können als zu Vorbildern, die wir in mancher Hinsicht noch nicht erreicht haben, namentlich in Bezug auf ihre dekorative Kraft und auf die Schärfe der darin niedergelegten Naturbeobachtung: vom japanischen Standpunkte aus und an den Werken der vorhergehenden Zeit gemessen, vermögen sie kein Interesse mehr einzuflössen. Nur die Landschaften des zum Schluss zu behandelnden Hiroshige machen hiervon eine Ausnahme.

Abb. 110. Kunisada (Toyokuni II): Die Geister zweier unschuldig Getöteter, der Kikuno und des Kamada Matashichi. Teil einer mehrblättrigen Darstellung. Mittelgross. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

Utagawa Kunisada, missbräuchlicherweise häufig gleich seinem Lehrer schlechtweg Toyokuni genannt, während er den Beinamen Toyokuni II. erst im letzten Viertel seines langen Lebens angenommen hat, wurde 1787 in Bushu geboren, verbrachte aber dann sein Leben in Yedo.[106] Anfangs, seit etwa 1805, arbeitete er ganz in der Art seines Lehrers Toyokuni. Durch das Bildnis eines berühmten Schauspielers soll er sich zuerst bekannt gemacht haben, wie er überhaupt einer der fruchtbarsten Darsteller von Schauspielern gewesen ist. Mit seinem Lehrer zusammen stellte er den Schauspieler

歌川國貞 Uta- gawa Kuni- sada

[106] Anderson Kat. 336; Strange 50, 114; Fenollosa Kat. Nr. 394—400, 444—447; Kat. Burty Nr. 233ff. 262ff.; Bing Kat. Nr. 693ff.

Ishikawa Hakuyen in dessen Hauptrollen in einer Folge von etwa anderthalbhundert Blättern dar. 1808 erschien das erste von ihm illustrierte Buch. Nachdem er um die Mitte der zwanziger Jahre, dem Zuge der Zeit folgend, auch die Landschaft in den Kreis seiner Darstellungen aufgenommen hatte, erreichte er erst um 1830 seine volle Reife und Höhe und beherrschte fortan neben Hokusai und Hiroshige die japanische Kunst. Duret (Nr. 195—200) führt von ihm illustrierte Bücher aus den Jahren 1828 bis 1833 an. Mit Hiroshige zusammen illustrierte er den Tokaido. Von der Zeit an, da er — im Jahre 1844 — den Beinamen Toyokuni II. angenommen hatte, wurde sein Stil sorgloser, seine Färbung bunter und roher. Er ist es, der die unharmonisch grellen Farben in dem japanischen Holzschnitt der Neuzeit eingebürgert hat. Sein berühmtestes Werk sind die 54 Folioblätter zum Roman Gengi Monogatari, denen er 1857 eine kleinere Folge gleichen Inhalts folgen liess. Auch mit seinem jüngeren Mitschüler Kuniyoshi zusammen hat er u. a. den Tokaido illustriert. Er starb 1865 im Alter von 78 Jahren. — Fenollosa (Outline Taf. XVIII.) bildet das Blatt eines Triptychons ab.

Von ihm werden angeführt:

Triptychon: Mädchen am Seestrande, nach Fenollosa Nr. 394 um 1806;
5 Blätter: die grosse Sumida-Brücke.

Folgen:

Der Schauspieler Icchosai in seinen komischen Hauptrollen, 48 Bll. fol.;
Schauspielerdarstellungen, oberhalb je ein Orchester von fünf Musikanten, fol.;
Halbfiguren von Schauspielern, 8°;
die Kurtisanen, 118 Bll. fol.;
Gengi Monogatari, auf jedem Blatt oben ein Fächer mit verschiedenen Darstellungen, 54 Bll. folg., 1828;
Azuma gengi, 54 Frauenbilder mit Varianten zum Gengi Monogatari, 8°;
Miyamato Mansashi, Gespensterdarstellungen und anderes, 124 Bll. fol.;
Joso sanju rokukisen, Beschäftigungen der Frauen, fol.;
Hana no sugatami, über 60 Theaterscenen in 12°, mit den Namen der verschiedenen Provinzen, wo die Szenen sich ereignen;
Anderson Kat. führt mehrere Werke aus den Jahren 1827—1832 an. — Strange bildet zu S. 56 drei seiner Blätter nach; bei Gonse I zu S. 98 ein Surimono.

Kunisadas Zeitgenosse Kikuchi Yosai, auch Takiyasu genannt, suchte, obwohl der naturalistischen Shijo-Schule angehörend, den Verfall der Kunst dadurch aufzuhalten, dass er sich der alten Tosa-Art näherte.[107] 1787 in Kioto geboren, ging er zuerst bei einem Kano-Meister in die Schule, bis er

[107] Anderson Kat. 419; Ders., Jap. Wood Engr. S. 58; Strange 102; Madsen 137; Brinckmann 211; Kat. Burty Nr. 135.

Abb. 111. Kuniyoshi: Der Priester Nichiren, der Stifter der buddhistischen Sekte Hokka (XIII. Jahrh.), im Schnee. Rosa Kleidung, schwarzgrauer Himmel. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

菊池容齋 Kiku-chi Yo-sai

sich der Shijo-Schule zuwandte. Sein Hauptwerk ist das Zenken kojitsu, die illustrierte Biographie der Grössen der Vergangenheit, ein Werk von 20 Bändchen in 8°, mit Abbildungen in Schwarz, das 1836 erschien; dazu kamen drei Supplementbände. Hat man ihn auch über Hokusai stellen wollen, so reicht seine Kraft, trotz allen guten Geschmacks, doch nicht an jenen heran. Abbildungen bei Anderson Jap. Wood Engr. Fig. 29, bei Brinckmann S. 212 f. Er starb 1878 im Alter von 91 Jahren.

Anspruchsloser, aber tüchtiger und daher immerhin für seine Zeit bedeutsamer, war Keisai Yeisen, auch Ikada genannt, Yeizans bester Schüler. Als Sohn eines Kano-Malers 1792 in Yedo geboren, machte er noch die letzten Phasen der grossen Entwickelung mit, um dann von etwa 1820 bis 1840 eine selbständige Wirksamkeit zu entfalten, die sich namentlich auf dem Gebiete der Landschaft sowie in zart und geschmackvoll angeordneten Surimonos äusserte. In seinen Landschaften wusste er mit wenigen breiten Pinselstrichen eine sehr klare Wirkung zu erzielen (Abbildung bei Gonse I, 296). Er starb 1848.[108]

渓齋英泉 Kei-sei Yei-sen

Von seinen Einzelblättern werden angeführt:

Ein Tempel in Yedo, gross;

Beladene Kühe im Regen geführt, gross;

Schneelandschaft mit Kiefern, gross;

Karpfen einen Wasserfall emporschnellend, sehr gross (nach Fenollosa Nr. 410 um 1840);

Eine Katze Goldfische belauernd;

Serie von Wasserfällen;

12 Bll. zur Geschichte der Ronin, qu. fol., sein bestes Werk.

Anderson führt von ihm u. a. an:

Jingi Andon, Skizzen, zusammen mit anderen Künstlern, 5 Bde. 8°, um 1825;

Nishiki no Fukuro, Skizzen im Stil der Mangwa, 1826;

Keisai sogwa, 5 Bde. 1832;

Keisai ukiyo gwafu, zusammen mit Hiroshige, 3 Bde., um 1836, sein Hauptwerk in dieser Art.

Gleich Kunisada waren Schüler Toyokunis: Kuniyasu und Kuniyoshi. Kuniyasu (Abb. bei Strange zu S. 54) starb um 1840 im Alter von 30 Jahren. Utagawa Kuniyoshi, geboren in Yedo im Jahre 1800, begann um die Mitte

[108] Anderson Kat. 365; Strange 76, 113; Madsen 137; Fenollosa Kat. Nr. 405—411; Kat. Burty Nr. 699; Bing Kat. Nr. 668 ff.

Abb. 112. Hiroshige: Reisende im Schnee einen Berg hinansteigend. Gegend Kameyama aus dem Tokaidó. Mittelgross. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

歌川國芳 Utagawa Kuniyoshi

des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts seine Wirksamkeit.[109] Mit Kunisada durchaus parallel gehend, entwickelte er doch auf dem Gebiete der Landschaft eine Kraft und Grösse des Stils, die ihm einen Platz vielleicht noch über Hiroshige anweist. Er starb 1861 im Alter von 61 Jahren.

Als seine Hauptblätter werden erwähnt:

Die Ansicht des Biwa-Sees mit dem Fuji in der Ferne, nach Fenollosa (Kat. Nr. 404) um 1840;

der Priester Ichiren im Schnee, bezeichnet Ichiyosai;

eine Folge zur Geschichte der Ronin, 47 Bll. in fol., berühmtes Werk;

Tatsutagawa, die 100 berühmten Dichter, ebenso;

Gengi Monogatari, 54 Bll., von 1844;

die Stationen des Tokaido, mit Darstellungen von Legenden darüber, die sich auf die betreffenden Orte beziehen, zusammen mit Kunisada, 70 Bll.;

der Regenbogen: drei Personen einen Hügel emporsteigend;

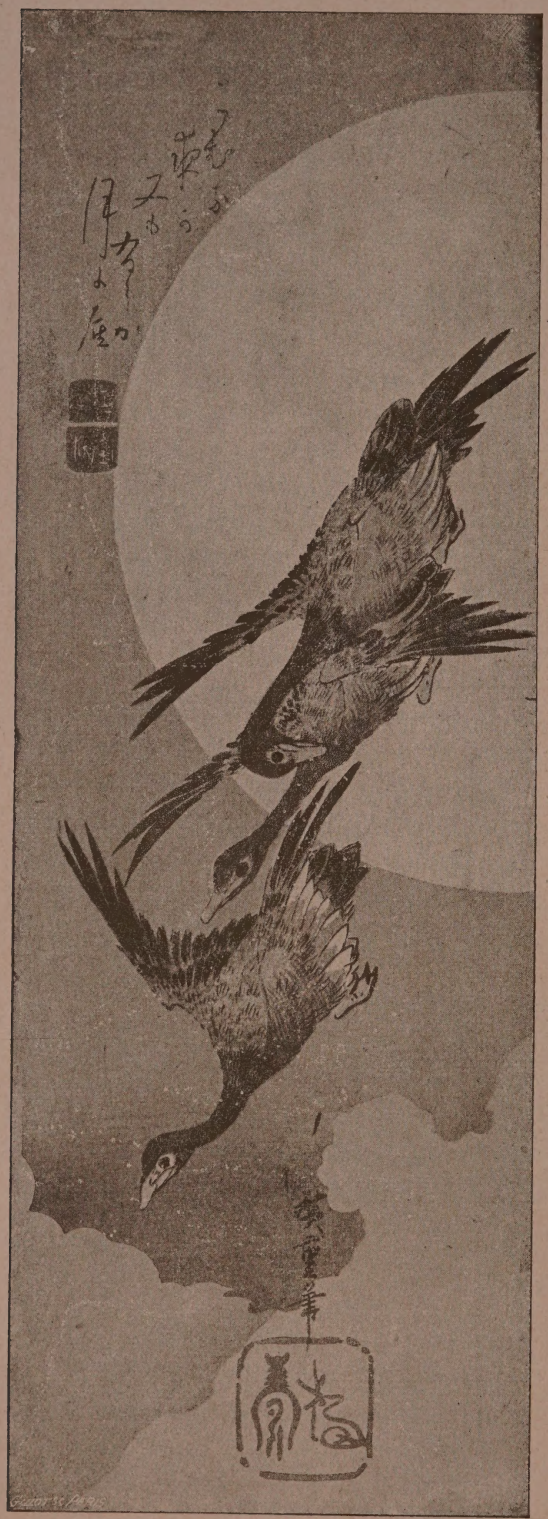
japanische Helden, über 50 Bll.;

Ansichten des Wasserfalls von Benten;

Siukoden, die 108 chinesischen Helden;

---

[109] Anderson Kat. 367; Ders., Jap. Wood Engr.; Strange 52; Fenollosa Kat. Nr. 401—404; Kat. Burty Nr. 299 ff., 242; Bing Kat. Nr. 672 ff.



Beispiele chinesischer Kindesliebe, 14 Doppelblätter;
Fuzokuko meiden, berühmte Persönlichkeiten, 2 Bde. 8°, Kioto 1840, in schwarz;

Anderson führt einige illustrierte Werke aus der Zeit von 1831 bis 1856 an. — Strange Taf. VI gibt eine Abbildung.

3 (Hiróshige). Nachdem die japanische Holzschnittkunst im Verlauf einer hundertundfünfzig jährigen Entwickelung von der ornamentalen Darstellungsweise zu der idealistischen und dann zu der phantastischen vorgedrungen war, lief sie zu Ende des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts in den Hafen des Naturalismus ein. Die Landschaft, die bis dahin nur eine untergeordnete Rolle in ihr gespielt hatte, gelangte zu selbständiger Bedeutung; daneben entwickelte sich die Darstellung der Tierwelt. Eine neue Kunstweise vermochte freilich aus diesen Bestrebungen nicht mehr her-

廣重 Hiroshige

Abb. 113. Hiroshige: Wildgänse bei Vollmond, schwarz mit gelbem Bauch, blauer Himmel in Grau übergehend. Mittelgross. Samml. Vever, Paris.

vorzugehen, da die allgemeinen Verhältnisse des Landes bereits eine zu ungünstige Gestalt angenommen hatten: immerhin stellt diese Schlusszeit des japanischen Holzschnitts eine Periode dar, die gerade wegen ihrer nahen Berührung mit den neueren Bestrebungen Europas für uns ein grosses Interesse bietet. Im Mittelpunkte der Entwickelung der Landschaft steht Hiroshige, neben seinem älteren Zeitgenossen Hokusai und seinem jüngeren, Kuniyoshi; er selbst vermutlich der Schöpfer und jedenfalls der Ausgestalter dieses neuen Zweiges der Kunst. Was ihn, den letzten grossen Meister Japans, uns besonders nahe bringt, ist ausser seinem Naturalismus noch der Umstand, dass er näher als irgend einer seiner Landsleute der europäischen Kunstweise steht, ja sie in ziemlichem Umfange studiert haben muss, wenn er auch nicht gerade darauf ausgeht, sie sich anzueignen. Auf die Regeln der Perspektive ist in seinen Werken schon einigermassen Rücksicht genommen; eine Komposition mittels zweckbewusster Verwendung der einzelnen Gründe wird angestrebt, auch der Standpunkt danach gewählt; namentlich aber hat eine jede seiner Darstellungen — im Gegensatz zu der gleichsam in der Luft schwebenden Art der Chinesen — inneren Zusammenhalt und äusseren Abschluss. Bei solcher Ähnlichkeit mit der europäischen Darstellungsweise ist er aber vollkommen Japaner geblieben, hat die Natur mit seinen eigenen Augen angesehen und in ihr kraft seines poetischen Sinnes und der Grösse seiner Auffassung Eigenheiten entdeckt, die uns verschlossen geblieben waren, Wirkungen, die durch die einfachsten Mittel, eine kahle Ebene, einige langgestreckte Baumstämme, einen steilen Bergabhang, den Blick auf die tief unten sich hinziehende Meeresküste, auf einen breiten Wasserstrudel und dergleichen hervorgerufen werden. Nicht die Linie an sich, nicht der Umriss eines Berges oder Baumes, nicht der idyllische oder heroische Charakter einer Örtlichkeit, sondern die Stimmung, welche von der Landschaft bei einer besonderen Beleuchtung und wenn sie von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen wird ausströmt, ist das, was den Künstler zur Darstellung reizt. In diesem Sinne, nicht aber in Bezug auf die Technik, die vielmehr stets von ganz monumentaler Geschlossenheit ist, kann bei den Landschaften Hiroshiges und seiner Zeitgenossen von Impressionismus gesprochen werden. Er hat daher auch, wie er von Europa gelernt hat, so wiederum am stärksten von allen japanischen Künstlern auf die Weiterentwickelung der europäischen Kunst eingewirkt.

Hiróshige, auch Ichiriusai genannt, ist im Jahre 1797 geboren und starb 1858 an der Cholera im Alter von 61 Jahren.[110] Anfänglich Feuerwehr-

[110] Anderson Kat. 369; Strange 93, 110—112; Fenollosa Kat. Nr. 412—447; Bing Kat. Nr. 617ff.; Kat. Burty Nr. 379ff., 705.

mann, trat er bei Toyohiro in die Lehre und scheint um 1820 seine Wirksamkeit begonnen zu haben. In dieses Jahr werden seine 36 Ansichten des Fuji versetzt. Daneben fertigte er anfangs auch Darstellungen von Schauspielern, von Frauen u. s. w., wie die anderen Künstler; auch illustrierte er bis in die dreissiger Jahre hinein verschiedene Bücher. Seit der Mitte der zwanziger Jahre wird er sich vornehmlich der Landschaft zugewendet haben, woneben er mit besonderem Eifer die Darstellung von Tieren, namentlich von Vögeln und Fischen, betrieb. Wann er sein Hauptwerk auf dem Gebiete der Landschaft, die 53 Stationen des Tokaidó in Querfolio, herstellte, steht nicht fest; da aber mit Recht angenommen werden kann, dass seine frühesten Landschaften zugleich auch seine besten sind, und die genannten jedenfalls zu seinen besten gehören, so werden wir sicherlich nicht weit fehlen, wenn wir sie, im Hinblick auf Hokusais gleichzeitige Landschaften, in die Zeit um 1830 versetzen. Von derartigen Illustrationen zum Tokaido hat er noch verschiedene Folgen gemacht, namentlich eine kleine, dann eine, wozu Kunisada die Figuren gezeichnet hat, u. s. f. Ziemlich gleichzeitig mit dem grossen Tokaido wird auch der Kisokaidó, die 69 Stationen des Weges im Innern des Landes, entstanden sein. Wie auf allen diesen Blättern die Örtlichkeit mit grosser Gewissenhaftigkeit angegeben ist, so sind auch die Figuren, wenn auch nur summarisch, so doch sehr richtig und charakteristisch in den Bewegungen hingezeichnet. Eine Eigentümlichkeit für Hiroshige bilden auch die Landschaften in Form von dreiteiligen Blättern und die Kompositionen von ganz grossem Kakemono-Format.

Von 1846 bis 1849 soll der Künstler in Yedo gelebt haben, wie er dann in den fünfziger Jahren sich namentlich durch die Ansichten aus dieser Stadt bekannt gemacht hat. Der Wandel in seiner Darstellungsweise, der Übergang von der breiten und kräftigen Manier in seinen früheren Werken zu der schärferen und feineren in der späteren Zeit, namentlich aber der Wechsel in seiner Bezeichnungsart von der japanischen Kursive in die chinesische Druckschrift hat Einzelne zu der Annahme geführt, dass es zwei Künstler desselben Namens, einen Hiroshige I und einen Hiroshige II, gegeben habe, welch letzterer erst spät Künstler geworden sei und den eben gedachten Aufenthalt in Yedo genommen habe. Abgesehen davon, dass Stranges diese Anschauung vertretende Darstellung an Unklarheit und Widersprüchen leidet, bedarf es einer solchen Annahme gar nicht, wenn man darauf achtet, wie allmählich und mit Übergängen die Bezeichnungsart des Künstlers sich wandelt. Dann erscheint auch der Stilwechsel durch das Alter des Künstlers

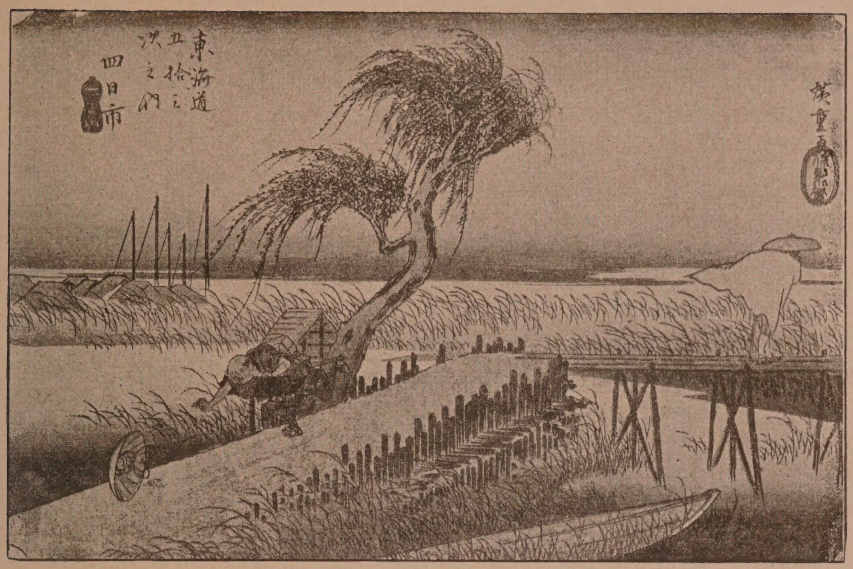


Abb. 114. Hiroshige: Der Windstoss. Reisende auf einer Brücke. Gegend Yokkaichi aus dem Tokaido. Mittelgross. Kgl. Kupferstichkabinett, Dresden.

sowohl wie durch den Wandel der Zeiten erklärt. Hat Hiroshige in den guten Drucken seiner Werke es auch nicht darauf abgesehen, die feineren Reize der Natur und die Mannigfaltigkeit der Töne durch die Farbe wiederzugeben, so ist er doch immer bestrebt gewesen, durch wenige, aber gut gemischte Farben einen monumentalen Eindruck hervorzubringen. In den gewöhnlichen Drucken dagegen, die gerade eine besonders starke Verbreitung gefunden haben, zeigt sich bereits der volle Verfall des japanischen Holzschnittwesens, indem hier die Farben durch die Verwendung roher und harter Anilintöne abstossend wirken. — Abbild. bei Gonse I, 88 (Schneelandschaft), 108 (desgl.), zu 298 (Brücke bei Regen).

Einzelblätter:

Erwachendes Mädchen, gross, nach Fenollosa 412 von ca. 1822;
Yoshitsune und die Tengu (Ungeheuer mit Vogelschnabel);
Ein Drache in die Luft emporfliegend;
Papagei auf Baum, gross, nach Fenollosa 429 von ca. 1840;
Habicht auf Kiefernzweig, sehr gross, um 1842;
Störche und Reisfelder, gross, um 1848;
Weisser Kranich im Schilf;
Weisser Kranich über Iris fliegend;
Reisende auf der Landstrasse, gross, nach Fenollosa 413 von ca. 1825;

Berglandschaft im Schnee, sehr gross, um 1843, 2 Bll.;
Yedo bei Nacht, gross, um 1848;
Das Fuchsfeuer, d. h. Irrlichter durch Füchse dargestellt, die nachts um einen einsam stehenden grossen Baum versammelt sind, Mittelformat, spät.

Triptychen:

Strudel in breitem Fluss, bei Kioto, um 1846;
Strand bei Mondlicht;
Berge im Schnee, um 1850, ausgezeichnet;
Ein Herr im Pflaumengarten, in Gemeinschaft mit Kunisada, schön, um 1850;

Illustrierte Werke und Folgen:

Die Geschichte der 47 Ronin, 11 Doppelblätter;
Kwannon reigenku, die 100 Wunder der Kwannon, 34 Bll. fol., oben je ein Heiligtum der Kwannon, unten je eine Wunderszene; die letzteren von Kunisada;
Kioka hiaku ninitsishu, komische Verse der 100 Dichter, 8°, leichte Pinselzeichnungen in zwei Tönen;
Keisai ukiyo gwafu, 3 Bde. 8°, die beiden ersten von Keisai, der dritte von Hiroshige, in mehreren Tönen;
Sohitsu gwafu, drei kleine Bände, Skizzen;
Folge von Vögeln, 12 Bll.;
Folge der Fische, qu. fol.;
Acht berühmte Ortschaften der Provinz Omi;
Acht Ansichten des Biwa-Sees;
Acht Ansichten von Kanazawa;
Fuji no hiakuzu, 36 Ansichten des Fuji, 1820, meist nur in Blau und Grün;
Tokaido fukei sogwa, Ansichten der 53 Stationen des Tokaido[111], 54 Bll. qu. fol.;
Tokaido, klein, 1851?
Kinka shu, „Sammlung schöner Blumen", Ansichten des Tokaido, 1858;
Kisokaido, Ansichten der 69 Stationen der gebirgigen Strasse von Kioto nach Yedo, im Innern des Landes, qu. fol.;
Yehon Yedo miyage, „Geschenk von Yedo", Scenen aus Yedo, zehn kleine Bände, um 1850. — 100 Ansichten von Yedo, 1856. — Yamato jinbutsu, Typen und Scenen aus den Strassen Yedos, 4 Bde. 8°, nach den vier Jahreszeiten. — Yedo meisho hiakkei, die Umgegend Yedos, 120 Bll. fol., eine seiner schönsten Folgen, 1820, 2 Bde,
Kioto meisho.

Neben und nach Hiroshige bleiben nur noch wenig Meister zu erwähnen. Yoshitoshi, der Schüler Kuniyoshis, wird von Fenollosa (Kat. Nr. 447) als der letzte der von ihm erwähnten Künstler aufgeführt. Von ihm ein Einsiedler unter Laubdach im Schnee sitzend, quer. — Aus der Zeit um 1840 stammt Kwa Setsus bekanntes Silhouettenbuch, 33 Bll. in fol. (Burty Nr. 716).

[111] Die alte Küstenstrasse von Kioto nach Yedo über Kamazawa, Odawara, Hakone, Nunazu, Shizuoka Kakegawa, Hamamatsu, Okasaki, Miya, Minakuchi.

Sogákudo zeichnete sich durch seine Darstellungen von Blumen und Vögeln, das Shiki no kwacho aus, das 1861 in fol. erschien (Kat. Burty Nr. 522). — Shofu Kiosai endlich, der 1831 geborne Schüler Hokusais, verdient wegen seiner humoristischen Tierdarstellungen genannt zu werden (siehe oben S. 189; ausführlich über ihn Brinckmann 208ff.). Anderson Jap. Wood Engr. gibt unter Fig. 33 eine Nachbildung nach ihm. — Auch Shibata Zeshin ist zu erwähnen (Brinckmann 212f.). — Von Renzan ein grosser Surimono in Querformat, einen Tiger darstellend, um 1860, gut und frisch.

Seit der Eröffnung Japans für die Europäer und dem Eindringen antinationaler Anschauungen ist die dortige Kunst völlig zurückgegangen und hat sich nur noch einen dünnen Faden rein technischer Überlieferung erhalten. Nicht wie in China an Erstarrung, sondern an der Ungunst der Verhältnisse, an der Auflösung der Beziehungen, welche den Künstler mit seinem Publikum verbinden, ist die japanische Kunst zu Grunde gegangen. An Kräften fehlte es nicht, die ebenso wie im 18. Jahrhundert die Kunst hätten weiterfördern können; Ansätze zu neuen Gestaltungen, zu einer Erweiterung des Darstellungsgebiets, zur Erschliessung neuer Auffassungsweisen waren vorhanden: das Publikum aber, das solche Bestrebungen hätte fördern können, fehlte. Es begnügte sich mit schlechten Schauspielerbildnissen und liess sich durch unbedeutende Illustrationen amüsieren. Es empfing somit die Kunst, die es verdiente.

Fragt man zum Schluss, ob es denkbar sei, dass die Japaner auf dem Grunde der alten Überlieferung je wieder zu einer eigenartigen, bedeutenden Kunst gelangen könnten, so wird diese Frage wohl zu verneinen sein. Denn alte Kultur und moderne Civilisation sind Begriffe, die einander ausschliessen. Japan hat den zweiten Weg erwählt und hat ihn wohl betreten müssen, wollte es im Völkerkampfe seine Stellung behaupten. Damit hat es aber zugleich und zwar in höherem Grade noch als Europa, dem ein solch schroffer Übergang erspart blieb, auf die Vergangenheit verzichten müssen. Eine neue Kunst müsste dort auch auf ganz neuen Grundlagen entstehen, die jedenfalls nicht die der europäischen Kunst sein könnten.

LITTERATURVERZEICHNIS

A. IN ALPHABETISCHER ORDNUNG

Adams (F. O.) History of Japan. London 1875. — Deutsch von E. Lehmann, Bd. I. 1876.

Adeline (Jules) Le Chat d'apres les Japonais. Rouen 1893. 8°. Deux eaux-fortes et croquis lithographiés (S. 10 ff. Die Farbendrucke).

Alcock (Sir Rutherford) Art and Art Industries in Japan. London 1878. 8°. Mit Abbild. (Kap. V und VII).

Anderson (W.) A History of Japanese Art. In: Transactions of the Asiatic Society of Japan, vol. VII (1879) S. 339 ff.

Anderson (W.) — siehe Satow and Hawet.

Anderson (Will.) The Pictorial Arts of Japan, with a brief historical sketch of the associated arts and some remarks upon the pictorial art of the Chinese and Koreans. London 1886. 2 Bde. gr. 4°. Mit Abbild. (Bd. II enthält die Tafeln).

(Anderson Kat.) Anderson (Will.) Descriptive and Historical Catalogue of a Collection of Japanese and Chinese Paintings in the British Museum. London 1886. gr. 8°. Mit Abbild.

Anderson (W.) — siehe Catalogue Burl. F. A. Club.

Anderson (Will.) Japanese Wood Engravings. The Portfolio Nr. 17. May 1895. gr. 8°. Mit Abbild.

Appert (G.) avec la collaboration de H. Kinoshita: Ancien Japon. Tokio 1888. 16°. Mit Karte (S. 141 ff. Liste der japanischen Maler).

Audsley (George Ashdown) The Ornamental Arts of Japan. London 1882. 2 Bde. fol. Mit vielen Abbild. (Bd. I, S. 36—41 über Holzschnitt und Druck).

Ausstellung japanischer Farbendrucke. Dresden Kgl. Kupferstichkabinet. Juli bis September 1897. Dresden. 8°. Mit 2 Abb.

(Barboutau I) Collection Pierre Barboutau. Paris 1904. 2 Bde.

(Barboutau II) Desgleichen. Amsterdam 1905.

Bigelow — siehe Catalog.

Bing (S.) Le Japon Artistique. Documents d'art et d'industrie réunis par S. Bing. Paris 1889—1891. 36 Nrn. in 3 Bdn. gr. 4°. Abbild. mit Text. — Dasselbe Werk in deutscher und englischer Sprache.

(Bing Kat.) — siehe Catalogue Exposition 1890.

Bing (S.) The Art of Utamaro. In: The Studio IV (1895) S. 137 ff. Mit Abbild.

Bing (S.) La vie et l'oeuvre de Hoksaï. — L'art japonais avant Hok'saï. — La jeunesse d'Hok'saï; Shunro. In: La Revue Blanche X (1896) S. 97 ff.; 162 ft.; 310 ff. Mit Abbild.

Bing (S.) La gravure japonaise. In: L' Estampe et l'Affiche, 15. April 1897.

Binyon (Laurence) Painting in the Far East. London 1908. 4°. (Kap. 17. Ukiyoye and the Colour-Print.)

Bowes (James Lord) Japanese marks and seals. London 1882. 8°. (S. 219—270. Illuminated manuscripts and printed books.)

Bramsen (Will.) Japanese Chronological Tables (645 to 1873). With an introtuctory essay on jap. chronology and calendars. Tokio 1880. kl. qu. fol.

Brinckmann (Justus) Kunst und Handwerk in Japan. Bd. I. Berlin 1889. 8°. Mit Abbild. (S. 161 ff. Die Malerei; S. 215 ff. Der Buchdruck und die vervielfältigenden Künste).

Burlington Fine Arts Club — siehe Catalogue.

(Burty Kat.) Collection Ph. Burty. Catalogue de Peintures et Estampes Japonaises etc. (Vente du 16 au 20 mars 1891, Hôtel Drouot) Paris, E. Leroux, 1891. gr. 8°. Vorrede von Ernest Leroux.

(Catalog der Ausstellung von Werken Hokusais aus der Sammlung des Dr. Bigelow, im Bostoner Art Museum. Mit Einleitung von Prof. Fenollosa).

Catalogue of Prints and Books illustrating the History of Engraving in Japan, exhibited in 1888 at the Burlington Fine Arts Club. (Von W. Anderson). London 1888. 4°.

Catalogue de l'Exposition de la Gravure Japonaise à l'Ecole des Beaux-Arts en 1890. Paris. gr. 8°. Mit Abbild. Einleitung von S. Bing.

Catalogue de Peintures et d'Estampes Japonaises formant la collection d'un amateur, par E(rnest) L(eroux). (Vente du 19 au 22 juin 1891, Hotel Drouot). Paris, E. Leroux, 1891. gr. 8°.

Chassiron: Le Japon, la Chine et l'Inde. Paris 1864. Mit Abbild. nach Hokusai.

Chesneau (E.) L'Art Japonais. Paris 1869. 8°.

Chessneau (Ernest) Le Japon à Paris. In: Gazette des Beaux-Arts II. per. t. 18 (1878) S. 385 und 841 ff. Mit Abbild.

Deshayes (E.) Considérations sur l'histoire de l'estampe japonaise. In: L'Art, 1. Juli 1893. Paris Fol.

Dickins (F. V.) Fugaku hiyaku kai or a Hundred Views of Fuji (Fusiyama) by Hokusai. Prefaces with translations from the japanese and descriptions of the plates by F. V. Dickins. London 1880. 3 Bde. Abbild. und 1 Bd. Text. 8°.

Documents décoratifs japonais tirés des estampes et livres anciens de la collection C. Gillot. Paris 1894 ff. gr. 8°. Auf 8 Serien zu je 8 Lieferungen à $1^1/_2$ Franken angelegt.

Dresser: Japan, its art and art manufactures. London 1882.

Duret (Théodore) L'art japonais; Hokousai. In: Gaz. des B.-Arts 1882, II, S. 113 ff.; 300 ff. mit Abbild. — Auch Sonderabdruck. — Wieder abgedruckt in des Verf. Critique d'avantgarde. Paris 1885. 8°.

(Duret Kat.) Collection d'estampes japonaises, piéces de choix provenant du cabinet de M. Théodore Duret. Vente à l'Hôtel Drouot le 15 févr. 1897. 8°.

Duret, Catalogue des livres japonais illustrés à la Bibliothèque Nationale, Paris 1900. 8°.

Exposition d'Estampes japonaises primitives. 300 pièces. Musée des Arts Décoratifs. Paris. Jan./Febr. 1909. 8 S. 16°.

Fenollosa (Ernest F.) Review of the chapter on painting in Gonse's „L'Art Japonais". (Yokohama) 35 SS. 8°. — Dann: Boston 1885. 54 SS. 8°.

(Fenollosa) The Pictorial Art of Japan (Besprechung von Andersons Pict. Arts of Japan). In: Blackwoods Edinburgh Magazine Bd. 141 (1887) S. 281—290.

Fenollosa — siehe Catalog Bigelow und Tokio, Katalog.

(Fenollosa Kat.) Fenollosa (Ernest Francisco), The Masters of Ukioye (so) u. s. w. New York, Ketcham (Ausstellung im Januar 1896). 8°.

Fenollosa (E. F.) An Outline of the History of Wood Engraving, 1901, fol., mit farbigen Nachschnitten.

Field (H. E.) The Art of Kiyonaga, im Burlington Magazine, Juli 1908, XIII, 241.

Geffroy (Gustave) La vie artistique. 1re serie. Paris 1892. 16°. (S. 85—135: XII. Maîtres japonais: 1. Les paysagistes. 2. Le Japon à l'école des Beaux-Arts. 3. Utamaro. 4. Hokousaï. 5. Hokousaï à Londres. 6. A propos de la vente Burty).

Gierke (Prof. Dr. H.) Japanische Malereien aus dem Besitz des Prof. Dr. H. Gierke zu Breslau. Kunstgewerbemuseum zu Berlin, zweite Sonderausstellung, 24. Oktbr. bis 15. Dec. 1882. Berlin 1882. kl. 8°.

Gierke (Hans) Japanische Malerei. In: Westermanns Monatshefte. Mai 1883.

(Gillot) Catalogue de la vente Gillot, Paris 1904. 8°.

Gillot — siehe Documents.

Goncourt (Edmond de) La maison d'un artiste. Paris 1881. 2 Bde. 8°. (Bd. I S. 192—239, Les albums japonais; Bd. II S. 350—359 Les Kakémonos).

Goncourt (Edmond de) Outamaro. Le peintre des maisons vertes. Paris 1891. 8°.

Goncourt (Edm. de) Hokousaï; ses albums traitant de la peinture et du dessin, avec ses prefaces. In: Gaz. des B.-Arts III. per. t. XIV (1895) S. 441 ff.

Goncourt (Edm. de) Hokousaï. Paris 1896. 8°. Mit einem Bildnis des 80jähr. Hokusai nach einer Malerei seiner Tochter Oyei.

(Goncourt Kat.) Objets d'Art Japonais et Chinois, Peintures, Estampes composant la Collection des Goncourt (Vente à l'Hôtel Drouot du 8 au 13 mars 1897). Paris 1897. gr. 4°. Mit Heliogr. nach Werken der Kleinkunst. (S. 379 ff. Künstlerbezeichnungen.)

Gonse (Louis) L'Art Japonais. Paris 1883. 2 Bde. gr. 4°. Reich illustriert (Bd. I Malerei und Holzschnitt).

Gonse (Louis) L'Art Japonais. Paris 1883. 18°. Mit Abbild.

Gonse (Louis) Catalogue de l'Exposition rétrospective de l'Art Japonais. Paris 1883. gr. 8°. Mit Abbild.

Gookin (Fred. Will.) Catalogue of a loan exhibition of Japonese Colour-Prints. (The Art Institute) Chicago, March 1908. 8°. Mit Abbild.

Gowland (W., late of the Imperial Mint, Osaka) The naturalistic art of Japan. In: Trans. and Proceed. Japan Soc. I, 73 bis 110. London 1892. (Übersicht nach Malerschulen.)

Griffith (Will. Elliot) The Corean Origin of Japanese Art. In: The Gentury Magazine, Dec. 1886.

Guide, A, to the Chinese and Japanese illustrated Books exhibited in the King's Library. British Museum. 1887. 8°.

Guimet (Emile) Promenades japonaises. t. II. Tokio-Nikko. Paris 1880. 4°. Mit Zeichn. von Fél. Régamey. (S. 175—192, besonders über Kiosai).

Happer (John Stew., New-York), Catalogue, London Sothebys, April 1909. 8°. Mit Abbild.

(Hayashi) Catalogue de la vente Hayashi, Paris 1904. 8°. Mit Abb.

Hirth (Frdr.) Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München u. Leipzig 1896. 8°. (S. 45 ff.)

Hokusai — siehe Catalog Bigelow und Dickins.

Huebner (Baron de) Promenade autour du Monde 1871. Paris 1873. 8°. (II, 118 bis 127, Peinture.)

Huish (Marcus B.) Japan and its Art. London 1889: 2. Ausg. 1892. 8°. (S. 242 ff. Xylography).

Japanese Books and Albums of prints in colour in the National Art Library, South Kensington (compiled by Mr. Edward F. Strange). London 1893. 8°.

Japanese Colour-Prints. New York, W. H. Ketcham, 1895. 8°.

Japon artist. et littér. — siehe Le Blanc du Vernet.

Jessen (Peter) Sonderausstellung japanischer Farbendrucke (K. Kunstgewerbe-Museum, Berlin). 1905. 8°.

Koehler (S. R.) — siehe Tokuno.

Kokka, Tokio 1890 ff. Fol. (Bis 1896 etwa 80 Hefte zu 4 Mark mit ausgezeichneten Nachbildungen erschienen).

Kurth (Jul.) Utamaro. Leipzig 1907. gr. 8°.

(Le Blanc du Vernet) Le Japon artistique et littéraire. Paris 1879. 16°.

Le Blanc du Vernet: L'Art Japonais. In: L'Art 1880. I. 286, II. 132, 250, III. 229.

Leighton (J.) On Japanese Art. A discourse. (Gehalten am 1. Mai in der Royal Institution). London 1863. Fol. Mit Abbild.

Leroux (Ernest) — siehe Catalogue 1891.

Leroux (Ernest) — siehe Burty Kat.

Madsen (Karl) Japansk Malerkunst. Kopenhagen 1885. 8°. Mit Abbild.

Matsumura (J.) Nippon shokubutsumeii, or nomenclature of japanese plants in latin, jap. and chin. Supervised by R. Yatabe. Tokio 1884. 8°.

Morse (Edward S.) Notes on Hokusai. In: The American Art Review vol. I (1880) S. 145 ff. Mit Abbild.

Morse (Edward S.) Japanese homes and their surroundings. New York 1889. 8°.

Münsterberg (Oskar) Japanische Kunst und japanisches Land. Leipzig 1896. 8°. Mit Abbild.

Münsterberg, (Oskar) Japanische Kunstgeschichte. Mit Abb.

Muther (Richard) Geschichte der Malerei im XIX. Jahrhundert. (Bd. II. S. 583 ff. Kap. XXX, II: Die Japaner.) München 1893. gr. 8°. Mit Abbild.

Nordenskjöld, Bibl. Jap. — siehe Rosny.

Pagès (Léon) Bibliographie Japonaise ou catalogue des ouvrages relatifs au Japon qui ont été publiés depuis le XV. siècle jusqu' à nos jours. Paris 1859.

Perzynski (Friedr.) Hokusai. Bielefeld und Leipzig 1904. 8°. Mit 97 Textbildern und 6 farbigen Tafeln.

Perzynski (Friedr.) Der japanische Farbenholzschnitt. Berlin o. J. 16°.

Perzynski (Friedr.) Korin und seine Zeit. Berlin o. J. 16°.

Reed (Sir Eduard J.) Japan: its history, traditions and religions. London 1880. 2 Bde. 8°. Mit Abbild. (Kap. IV Zeichnung und Malerei).

Régamey (Félix) Le Japon pratique. Paris, Hetzel, o. J. (um 1890) 8°. Mit 100 Zeichnungen des Verfassers. (S. 170—175, Les images: Gravure. Impression. Mit Abbild. der Druckerwerkzeuge.)

Renan (Ary) L'Art Japonais. Paris 1884.

Revon (Michel) Etude sur Hokusai. Paris 1896.

Rosny (Léon de) Catalogue de la Bibliothèque Japonaise de Nordenskiöld (à la Bibl. Roy. de Stockholm). Paris 1883. 8°.

Satow (Ernest) On the early history of printing in Japan. In: Transact. Asiat. Soc. of Japan vol. X (1881) S. 48—83. — Further notes on moveable types in Korea and early japanese printed books. Ibid. S. 252.

Satow (Ernest Mason) and Lt. A. G. S. Hawet: A Handbook for travellers in Central and Northern Japan. Sec. ed. London, Murray, 1884. 8°. (Darin: Pictorial Art, S. 92—100, von W. A[nderson]).

Seidlitz (W. v.) Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts. Dresden 1897. 8°.

Strange (Edward F.) — siehe Japanese Books.

Strange (Edward F.) Japanese Illustration. A History of the Arts of Wood-cutting and Colour-printing in Japan. London 1897. 8°. Mit Abbild.

Strange (Edward F.) Japanese Colour Prints. London 1904. 8°.

Straus-Negbaur (Frau) Japanische Holzschnitte, ausgestellt im Städelschen Institut, beschrieben von Dr. Jul. Kurth. Frankfurt a. M. H. Hahn, 1909. 8°. Mit Abb.

Tajima (Shichi) Masterpieces selected from the Ukiyoye School. 1906.

Teisan (Comte de Tressan) Notes sur l'art japonais, Peinture et gravure. Paris, Merc. de Fr., 1905. 18°.

Tasset (Jacques) Etudes sur la gravure japonaise. In: Mémoires de la Société Sinico-Japonaiset. X (1891) S. 51—87. Paris. 8°. (Mit den japanisch gedruckten Künstlernamen.)

(Tokio) Catalogue of the exhibition at Tokio 1898. 8°. (Von Fenollosa.)

Tokuno (T.) Japanese Wood-Cutting and Wood-Cut Printing. Edited by S. R. Koehler. Washington (Shmithsonian Inst.) 1894. 8°. (Tokuno war Vorsteher der Abteilung für Holzschnitt und Druck im Japanischen Finanzministerium).
Transactions of the Asiatic Society of Japan. Yokohama 1872 ff. 8°.
Wenkstern (Fr. von) A Bibliography of the Japanese Empire. Leiden, London, 1895. 8°. (S. 165 f. Pictorial Arts).
Wyzewa (T. de) La peinture japonaise. Rev. des Deux Mondes. 1. Juli 1890. — Wiederabgedruckt in: Les grands peintres de l'Espagne etc. Paris 1891.
Yatabe — siehe Matsumura.

B. NACH DER ZEITFOLGE

Die Hauptwerke gesperrt

1859 Pagès, Bibliographie.
1863 Leigthon, On Jap. Art.
1864 Chassiron, Le Japon etc.
1869 Chesneau, L'Art Jap.
1872 ff. Transact. As. Soc. of Japan.
1873 Huebner, Prom. autour du monde.
1875 Adams, Hist. of Japan.
1878 Alcock, Art etc. in Jap.
„ Chesneau, Le Japon à Paris.
1879 (Le Blanc du Vernet), Le Japon artist. etc.
„ Anderson, A History etc.
1880 Bramsen, Jap. Chronolog. Tables.
„ Le Blanc du Vernet, L'art jap.
„ Reed, Japan.
„ Guimet, Prom. jap.
„ Dickins, Fugaku hiaku kai.
„ Morse, Notes on Hokusai.
1881 Satow, Early hist. of printing.
„ Goncourt, Maison d'un artiste.
1882 Duret, L'art jap.
„ Dresser, Japan.
„ Audsley, Ornam. Arts.
„ Bowes, Jap. marks and seals.
„ Gierke, Jap. Malereien.
1883 Gierke, Jap. Malerei.
„ Gonse, L'Art Jap. (gr. 4° und 18°).
„ Gonse, Cat. Expos. rétrosp.
„ Rosny, Cat. Bibl. Nordenskiöld.
1884 Renan, L'Art Jap.
„ Matsumura, Nippon shokubutsumeii.
„ Anderson in Satow's und Hawet's Handb. for trav.
1885 Fenollosa, Review.
„ Madsen, Jap. Malerk.
1886 Anderson, Pict. Arts.
„ Anderson, Descr. and Hist. Cat. Brit. Mus.
„ Griffith, The Corean Origin etc.
1887 Guide to the ill. books, Brit. Museum.
„ (Fenollosa), The Pict. Art.
1888 Cat. Burlington F. A. Club (Anderson).
„ Appert et Kinoshita, Ancien Japon.
1889—1891 Bing, Jap. Artist.
1889 Brinckmann, Kunst und Handwerk I.
„ Huish, Jap. and its Art.
„ Morse, Jap. homes.
1890 Cat. Ecole des B.-Arts (Bing).
„ Wyzewa, La peint. jap.
„ Régamey, Le Japon pratique.
1890 ff. Kokka.
1891 Tasset, Etudes.
„ Collection Burty.
„ Cat. Leroux.
„ Goncourt, Outamaro.
1892 Geffroy, Maîtres jap.
„ Gowland, Naturalist. Art. of Jap.
1893 Deshayes, Considérations.
„ Adeline, Le Chat.
„ Muther, Gesch. d. Mal.
„ Jap. Books and Albums, South Kens. (Strange).
1894 Tokuno, Jap. Wood-Cutting.
„ Cat. Hoksai, Dr. Bigelow (Fenollosa).
1894 ff. Doc. décor. Gillot.
1895 Wenckstern, Bibliogr.
„ Anderson, Jap. Wood Engr.
„ Bing, Art of Utamaro.

1895 Goncourt, Hokousai (Gaz.).
„ Jap. Color-Prints, Ketcham.
1896 Fenollosa, Masters of Ukioye.
„ Goncourt, Hokousai.
„ Bing, Hock'sai.
„ Hirth, Über fremde Einfl.
„ Münsterberg, Jap. Kunst etc.
„ Revon, Hokusai.
1897 Strange, Jap. Illustr.
„ Duret. Coll. d'est.
„ Goncourt, Objets d'art.
„ Bing, Grav. jap.
„ Ausst. Jap. Farbendr. Dresden.
1897 Seidlitz, Geschichte.
1898 (Tokio) Catalogue.
1900 Duret, Livres illustrés.
1901 Fenollosa, Outline.
1902 Hayashi, Catalogue.
1904 Gillot, Catalogue.
1904 Strange, Japanese Colour Prints.
„ Perzynski, Hokusai.
„ Barboutau I (Paris).
1905 Barboutau II (Amsterdam).
„ Jessen, Sonderausstellung (Berlin).
„ Teisan, Notes.
„ Münsterberg, Kunstgesch.
1906 Tajima, Masterpieces.
„ Perzynski, Der japanische Holzschnitt.
„ Perzynski, Korin.
1907 Kurth, Utamaro.
1908 Binyon, Painting.
„ Field, The art of Kiyonaga.
„ Gookin, Catalogue.
1909 Exposition. Musee de Arts Dicoratifs. Paris.
„ Happer, Catalogue.
„ Straus-Negbaur, Ausstellung.

DIE PERIODEN (NENGO) VON 1688 BIS 1859

Mit Angabe der Hauptkünstler

1688—1703 Génroku (Künstler: Moronobu).
1704—1710 Hoyei.
1711—1715 Shótoku (Künstler: Masanobu, erste Periode).
1716—1735 Kioho (Künstler: Die ersten Torii, Morikuni).
1736—1740 Gembun (Künstler: Masanobu, zweite Periode; Shigenobu, Shigenaga; Sukenobu).
1741—1743 Kwampó.
1744—1747 Enkió (Künstler: Ish. Toyonobu).
1748—1750 Kwanyen.
1751—1763 Horeíki (Künstler: Kiyomitsu).
1764—1771 Meiwai (Künstler: Harunobu).
1772—1780 Anyei (Künstler: Koriusai; Shigemasa, Shunsho, Toyoharu, Buncho).
1781—1788 Temmei (Künstler: Kiyonaga).
1789—1800 Kwansei (Künstler: Utamaro, Sharaku; Yeishi, Yeisho; Shuncho).
1801—1803 Kiowa (Künstler: Toyokuni; Hokusai, erste Periode).
1804—1817 Bunkwa (Künstler: Toyohiro; Hokusai, Blütezeit).
1818—1829 Bunsei (Künstler: Hokkei; Kunisada).
1830—1843 Tempo (Künstler: Hokusai, letzte Periode; Hiroshige, Kunisada [Toyokuni II]).
1844–1847 Kokwa.
1848—1853 Kayei.
1854—1859 Ansei.

ALPHABETISCHES VERZEICHNIS DER ZEICHEN AUS DENEN DIE WICHTIGSTEN KÜNSTLERNAMEN GEBILDET SIND

In Klammern die Künstlernamen, denen die Zeichen entnommen sind, als Beispiel angeführt. Soweit nicht die Aussprache als japanisch-chinesisch (on) bezeichnet ist, ist sie japanisch (yomi). Die Verweisungen beziehen sich auf die Fälle, wo ein und dasselbe Zeichen auf beide Arten ausgesprochen vorkommt.

馬 ba (Hokuba) on

文 bun (Buncho) on

珍 chin (Chincho) on

重 { cho (Chincho) on
siehe: shige

調 cho (Buncho) on

潮 cho (Suncho) on

岳 gaku (Gakutei) on

川 { gawa (Utagawa)
siehe: kawa

羽 hane (Hanegawa)

春 { haru (Harunobu)
siehe: shun

廣 hiro (Kiyohiro)

菱 hishi (Hishikawa)

北 { hoku (Hokusai) on
siehe: kita

爲 i (Iitsu)

居 i (Torii)

石 ishi (Ishikawa)

一 itsu (Iitsu) on

葛 katsu (Katsushika)

勝 katsu (Katsukawa)

川 { kawa (Hishikawa)
siehe: gawa

溪 kei (Keisai) on

木 ki (Suzuki)

菊 kiku (Kikugawa)

北 { kita (Kitao)
siehe hoku

清 kiyo (Kiyonobu)

湖 ko (Koriusai) on

國 kuni (Morikuni)

滿 { man (Shumman) on
siehe: mitsu

麿 maro (Utamaro)

政 masa (Masanobu)

倍 masu (Kiyomasu)

滿 { mitsu (Kiyomitsu)
siehe: man

守 mori (Morikuni)

師 moro (Moronobu)

村 mura (Okumura)

長 naga (Shigenaga)

西 nishi (Nishimura)
宣 nobu (Moronobu)
信 nobu (Kiyonobu)
尾 o (Kitao)
奥 oku (Okumura)
樂 raku (Sharaku) on
理 ri (Sori) on
龍 riu (Koriusai) on
朗 ro (Shunro) on
貞 sada (Kunisada)
齋 sai (Koriusai) on
扇 sen (Shunsen) on
泉 sen (Yeisen) on
寫 sha (Sharaku) on
之 shi (Yeishi) on
重 shige (Shigenaga) siehe: cho
飾 shika (Katsushika)
昌 sho (Yeisho) on
章 sho (Shunsho) on
春 shun (Shunsho) siehe: haru on
俊 shun (Schumman) on
宗 so (Sori) on
鈴 suzu (Suzuki)
橘 tachibana (T. Morikuni)
戴 tai (Taito) on
斗 to (Taito) on
祐 suke (Sukenobu)
鳥 tori (Torii)
豊 toyo (Toyonobu)
歌 uta (Utagawa)
英 yei (Shunyei) on
榮 yei (Yeishi) on
美 yoshi (Masayoshi)
芳 yoshi (Kuniyoshi)
喜 yoshi (Nagayoshi)
山 zan (Yeizan) on

SACH- UND NAMENREGISTER

Die Namen der für den Holzschnitt tätigen Künstler sind gesperrt gedruckt, japanische Sachbezeichnungen in Kursiv. Abb. bedeutet Nummer der Abbildung. Bez. bedeutet Bezeichnung (Künstlerzeichen)

Aimi 35.
Alcock, Sir Rutherford 20.
Amerika, Sammlungen 22.
Anderson, Samml. 20.
— Schriften 24.
Anilinfarben 172.
Ashikaga 39.

Baisetsudo 54.
Banki 168.
Beni (bläuliches Rot) 73, 78.
Berlin, Kunstgewerbemuseum 22.
— Kupferstichkabinet 20.
— Sammlungen 22.
Bilderbogen 53.
Bing 25.
Blindpressung 15.
Bokusen 200.
Boston, Museum of Fine Arts 22.
Brinckmann 24.
Buch, das japanische 10.
Buchillustration 52, 80.
Buddhistische Malerei 30.
Bumpo, Kawamura 202.
Buncho, Ippitsusai 120, 121 (Bez.), Abb. 50.
Bunro 168.
Buntdruck 13, 95.
— chinesische 85 Anm. 51a.
Butsu-ye (buddhist. Stil) 34.

Chikamaro 168.
Chikanobu 168.
Chincho, Hanegawa 70 (Bez.), Abb. 5.
Chinesische Malerei 32.
Cho densu 39.
Choki, Miyagawa 70.
Choki, (Nagayoshi) 169.
Choshun 70.

Daishi, Kobo 33.
Deutschland, Sammlungen 22.
Dreifarbendruck 90.
Dresden, Kupferstichkabinett 22.
Duret 29.

Farben 15.
Farbendruck 85.
Fenollosa, Sammlung 22.
—, Schriften 24, 25.
—, Zitat 45.
Fuji (Berg) 190.
Fujinobu 90, 108.
Fujiwara 36.
Fujo, Hokujin 152.
Fusanobu 90.

Gakutei 197 (Bez.)
Ganku 48.
Geisha (Sängerin) 167 Anm. 80.
Genji (Minamoto) 36.
Gierke, Prof. 20, 24.
Giokuzan 170.
Gokan, Shiba 62, 124, 184.
Gokio 149.
Goncourt 25.
Gonse 24.
Gonshiro, Izumiya 86.
Gorobei, Kurabashi 170.
Gummatei (Hokusai) 183.
Gwakiojin Hokusai 184.

Hamburg, Museum für Kunst u. Gewerbe 22.
Haruhiro (Koriusai) 108.

Haruji, Suzuki 108.
Harunobu, Suzuki 96, 100 (Bez.), Abb. Titel, 34—39, 47.
Harunobu II 108.
Harushige 108.
Harutsugu 108.
Hashira-kakushi (Kakemono) 92 Anm. 57.
Heike (Taira) 36.
Hidemaro 168.
Hideyoshi, Shogun 44.
Hiroshige 208 (Bez.), Abb. Tit., 112—114.
Hiroshige II (angeblicher) 210.
Hirotaka 35.
Hisanobu, Hiakusai 168.
Hogen Monogatari 52.
Hoitsu 60.
Hokkei, Uwoya 197 (Bez.), Abb. 108.
Hokuba, Teisai 196 (Bez.)
Hokuga, Hotei Gose 199.
— Katsushika 199.
Hokuju 189.
Hokusai, Katsushika 49, 180, 182 (Bez.), Abb. 96—107.
Hokusu 199..
Hokutai 199.
Hokuun 199.
Holzblöcke 50.
Holzschnitt, Druck 13.
—, Technik 11, 13.
— in Europa 56.
Hoso-ye 72.

Jakuchu, Ito 84.
Japan Society in London 22.
Iccho, Hanabusa 46, 58 (Bez.)
Ichimaye (Einblattdruck) 15, 78.
Ichiriusai (Hiroshige) 209.
— (Toyohiro) 178.
— (Toyonobu) 122.
Ichiyosai (Toyokuni) 170.
Iitsu (Hokusai) 184 (Bez.)
Jiusui, Shimo Kawabe 202.
Ikada (Yeisen) 206.
Ikku 126.
Joren, Hokute 199.
Josetsu 39.
Ippo 84.
Isai, Katsushika 198.
Ise Monogatari 52.
Isomaro 168.

Kaigetsudo siehe Kwaigetsudo.
Kakemono 16, 92 Anm. 57.
Kako, Tokitaro (Hokusai) 183.
Kalligraphie und Kunst 5.
Kamakura-Periode 38.
Kanaoka, Kose no 33.
Kano-Schule 41.
Kanyosai 83, 202.
Kara-ye (chines. Stil) 34.
Kasuga-Schule 35.
Katsumasa, Kishigawa 80.
— Yoshimura 68.
Katsunobu, Kondo 75.
Keiju 197.
Keion 38.
Keisai, Kitao (Masayoshi 61.
Keise 197.
Kenzan 47, 61.
Kichi 68.
Kichibei (Moronobu) 65.
Kikumaro 168.
Kimmochi, Kose 36.
Kinroku (Holzschneider) 85 Anm. 52.
Kintada 35.
Kioden (Kitao Masanobu) 116.
Kiosai, Shofu 199.
Kiosen 102.
Kioto, Schule von 202.
Kisabro, Kameya 184.
Kishi 202.
Kisokaido (Strasse von Yedo nach Kioto) 210.
Kiujiro, Katsukawa 126.
Kiyoharu, Kondo Sukegoro 74 Abb. 14.
— Torii 95.
Kiyohide, Torii 95.
Kiyohiro, Torii 95 (Bez.), 144, Abb. 33.
Kiyomasa, Torii 144.
Kiyomasu, Torii 73 (Bez.), Abb. 11—13.
Kiyomine, Torii 144.
Kiyomitsu, Torii 90 (Bez.), Abb. 28—32.
Kiyomoto, Torii 75, 95.
Kiyonaga, Seki 140.
— Torii 127, 130 (Bez.), Abb. 57—64, 66.
Kiyonobu, Torii 72 (Bez.), Abb. 9, 10.
Kiyonobu II 75.

Kiosai 213.
Kiyosato, Torii 95.
Kiyoshige, Torii 74.
Kiyotada, Torii 73.
Kioto, Museum 20.
Kiyotomo, Torii 75.
Kiyotsune, Torii 95, 143, Abb. 69.
Kiyoyasu 144.
Kogan 108.
Kokan 83.
Kokan siehe Gokan.
Kokka 25.
Korai-ye (korean. Stil) 34.
Korea 30.
Korin 46, 60 (Bez.), Abb. 1.
Koriusai 109 (Bez.). Abb. 41—44.
Kose-riu 34.
Koson, Ikada 61.
Kosuisai (Shigemasa) 114.
Koyetsu 48.
Künstlerbiographien, japanische 29.
Kunimasa, Utagawa 144, 176
Kunimitsu 179.
Kuninaga 179.
Kuninao 179.
Kuninobu 108.
Kunisada, Utagawa 202 (Bez.), Abb. 110.
Kuniyasu 178, 206.
Kuniyoshi, Utagawa 206 (Bez.), Abb. 111.
Kupferstich 125.
Kuro 202.
Kurth 29.
Kwaigetsudo 69 (Bez.).
Kwa Setsu 212.
Kyaro (nicht Kyuro) 202.
Kyritera 149.

Leyden, Sammlung 20.
Lithographie 125.
London, Brithish Museum 20.

Madsen 24.
Magetsudo 80.
Magosaburo, Nishimura 80.
Makimono (Querbild) 10.
Mangetsudo siehe Magetsudo.
Mangosaburo siehe Magosaburo.
Masafusa, Okumura Bunshi 80.
Masanobu, Kano 40.
Masanobu, Kitao 116.
—, Okumura 76 (Bez.), Abb. 15—19.
— Tsukioka 83.
Masataka, Sugimura 68.
Masatoshi 44.
Masayoshi, Kitao Keisai 61, 144 (Bez.).
Masazumi, Riusai (nicht Giusai) 200.
Masunobu, Tanaka 95.
Matahei, Iwasa 42, Abb. 23 (nach ihm).
—, Otsu 44.
Matoori 6.
Matora Oishi 202.
Michishige 65.
Minamoto (Genji) 36.
Minko 108.
Mitimaro 151, 168.
Mitsunaga 38.
Mitsunobu, Hasagawa 62.
Mitsunobu, Kano 44.
—, Shimizu 75.
—, Tosa 42.
Mitsuoki, Tosa 45.
Mitsushige, Tosa 42.
Mitsuyoshi, Tosa 45.
Mokio (Kanyosai) 83.
Morikuni, Tachibana 61 (Bez.), 82.
Morinobu, Kano 44.
Morofusa 67.
Moromasa 68.
Moronaga 67.
Moronobu, Hishikawa 54, 62, 65 (Bez.), Abb. 2—3. — Schule Abb. 4.
Moroshige 68.
Motomitsu 36.
Motonobu, Kano 41.
Munetaka, Gentei 144.
Muranobu 108.
Muther 25.

Naajiro 178.
Nagaharu, Miyagawa siehe Choshun.
Nagahide 116.
Nagayoshi (Choki) 168 (Bez.), Abb. 90.
Nanriu 30.
Nantei, Nishimura 61.
Naonobu, Kano 44, 45.
Naotaka 48.

Nara, Museum 20.
Nara-Periode 33.
Nen Kawo 40.
Neudrucke 108.
Nichosai 202.
Nishikiye (Buntdruck) 15, 84.
Nobuzane 38.
Norishige 70, Abb. 7, 8.

Oiran (Kurtisane) 167 Anm. 80.
Okio, Maruyama 48, 61.
Omiyo 192.
Oteru 192.
Oxydieren des Orangerots 112.
Oyei 192.

Paris, Louvre 22.
—, Musé Guimet 22.
—, Nationalbibliothek 22.
—, Privatsammlungen 20.
Perspektive 125, 184.
Perzinksky 29.
Primitive 64, Abb. 6.

Raisen 179.
Raito siehe Taito.
Rantokusai 153.
Renzan 213.
Rinkusai 126.
Rinsho 84.
Riu (Schule) 34.
Riukoku siehe Shungiosai.
Riusen, Ishikawa 68.
Riushu, Ishikawa 68.
Riuunsai 144.
Roren 83.

Sadaharu, Akiyama 89.
Sadahide 198.
Sadanobu, Tamura 75.
Sadatoshi, Nakaji 83.
Sammlungen 20.
Sanraku, Kano 44.
Sansetsu 44, 46.
Santoun 144.
Sarin, Rekisentai 149.
Schwarzdruck 49.
Seiko 108.
Seki, Sato Sui 202.
Sekiga, Kincho 121.
Sekijo 152.
Sekiyen, Toriyama 151 (Bez.).
Sekkio, Sawa 200.
Sekko 179.
Sekkosai, Kitao 83.
Senkwado (Shigenaga) 88.
Sesshu 40.
Sesson 41.
Settan, Hasegawa 202.
Settei, Tsukioke 83.
Sharaku, Toshusai 169 (Bez.), Abb. 85 bis 87, 94.
Shigaharu, Yamamoto 90.
Shigemasa, Kitao 113, 114 (Bez.), 120, Abb. 45, 46.
Shigenaga, Nishimura 87 (Bez.), Abb. 24.
Shigenobu, Hirose 90.
—, Kawashima 68.
—, Nishimura 80. Abb. 21.
—, Yanagawa 192, 198.
Shigeyama, Yanagawa 198, 199.
Shijo-Schule 48.
Shikimaro 168.
Shiko siehe Choki, und 201.
Shinsai 200.
Shinsui, Katsukawa 71, 117.
Shintoku 168.
Shiro, Torii 76.
Shoha 108.
Shonosuke (Kiyomine) 144.
Shoshoken 108.
Shoyn (nicht Shoyu) 126.
Shubun, Soga 40.
Shucho, Tamagawa 149.
Shugetsu 40.
Shumman, Kubo 140 (Bez.), Abb. 65.
Shunboku, Ooka 58, 82, Abb. 23.
Shuncho, Katsukawa 142 (Bez.), Abb. 67.
—, Koikawa 168.
Shundo, Katsukawa 126.
Shungiosai, Hayami 168.
Shunjo 126.
Shunkaku, Katsukawa 126.
Shunkei, Mori 202.

Shunki, Katsukawa 125, Abb. 55.
Shunko, Katsukawa 125.
—, Kichosai 125.
Shunko II, Katsukawa (Shunsen) 125, 200.
Shunkyoku, Katsukawa 125.
Shunman siehe Shumman.
Shunri 126.
Shunro, Katsukawa (Hokusai) 182 (Bez.), Abb. 97.
—, Mugura (Hokusai) 183.
Shunsen, Katsukawa 199 (Bez.)
Shunsho, Katsukawa 117 (Bez.), Abb. 10, 48, 49, 52, 53.
Shunshosai, Hayami 83.
Shunsui, Miyagawa 71 und Anm. 39.
— II 126.
Shuntei, Katsukawa 200 (Bez.).
Shuntio siehe Shuncho, Koikawa.
Shunto 126.
Shuntoku, Katsukawa 125.
Shunwa 126.
Shunyei, Katsukawa 126 (Bez.), 168, 176, Abb. 56.
Shunyen, Katsukawa 125.
Shunzan, Katsukawa 143, Abb. 68.
Shuseido 80.
Shuzan, Sakurai 6, 58.
Siebold 20.
Sinsho 200.
Soan 108.
Sogakudo 213.
Sogiku 108.
Soji, Rinsai 199.
Sojun, Yamaguchi 144.
Soken 61.
Soraku 149.
Sori (Hokusai) 183 (Bez.).
—, Hishikawa (Hokusai?) 183 Anm. 87.
—, Tawaraya 183.
Sosen, Mori 48.
Sotan 40.
Sotatsu 46.
Sozu, Yeshin 35.
Strange 28.
Sukenobu, Nishikawa 80 (Bez.), Abb. 22.
Suketada, Nishikawa 83.
Sumiyoshi-riu 38.
Surimono (Druck) 16.
Taigaku 199.
Taira (Heike) 36.
Taito, Katsushika (Shigenobu) 198.
—, Tokimasa (Hokusai) 183 (Bez.).
Takanobu, Fujiwara 38.
—, Kano 44.
Takimaro 161, 168.
Takiyasu (Yosai) 204.
Takuma-Schule 36.
Takusho, Keisan 144.
Tamekazu (Hokusai) 184.
Tan (Ziegelfarbe) 73.
Tange, Tsukioka 83.
Tanyu 44, 45, 58.
Tanzan 82.
Terunobu, Katsumura 70.
Terushige (nicht Torushige), Katsukawa 75.
Tetsugoro, Kitagawa 168.
Toba-Sojo 36.
Toba-ye (komische Gattung) 36.
Tokaido (Straße von Yedo nach Kioto) 210, 212 Anm. 111.
Tokio siehe Yedo.
Tominobu 108.
Torii-Schule 71.
Torin 199.
Tosa-Schule 36.
Toshimitsu 200.
Toshinobu, Okumura 78, Abb. 20.
Toshiro, Yeirakuya (Verleger) 183.
Toshu (Hokusai) 183.
Toun, Hasegawa 68.
Toyofusa (Sekiyen) 151.
Toyoharu, Utagawa 121 (Bez.), Abb. 51.
Toyohiro, Utagawa 176, 178 (Bez.), Abb. 95.
Toyohisa 124.
Toyokuni, Gosotei (Naajiro) 178.
—, Utagawa 170 (Bez.), Abb. 91—93.
Toyokuni II, Utagawa (Knnisada) 204.
Toyomaru, Utagawa 179.
Toyomasu, Ishikaw 124.
Toyonobu, Ishikawa 89 (Bez.) Abb. 25—27.
—, Utagawa 121, Abb. 54.
Triptychen 15.
Tsukimaro siehe Kikumaro.
Tsunemasa 71.
Tsunenobu, Kano 45.

Tsunetaka, Fujiwara no 38.
Tsuneyuki 70.

Uchimasa 108.
Ukiyoye (der volkstümliche Stil) 45.
Ukiyoye ruiko 29.
Umpo 200.
Urushiye (bemalte Holzschnitte) 73, 84.
Utamaro, Kitagawa 149, 152 (Bez.), 176, Abb. 70, 76—84, 88, 89.
Utanosuke 42.

Wai-tschi I-söng 30.
Wilson, Sammlung 22.
Wowo 68.

Yamato-ye (japan. Stil) 35.
Yasukuni, Hokio Tachibana 83.
Yasunobu, Kano 44, 45.
Ye (Stil) 34.
Yedo 20.
Yeiju 149.
Yeiri 149, Abb. 75.
Yeisen, Keisai 206 (Bez.), Abb. 109.
Yeishi, Hosoi 145, 147 (Bez.), Abb. 17, 71.
Yeishin, Choyensai 149.
Yeisho 148 (Bez.), Abb 74.
Yeishosai siehe Choki.
Yeisui 148.
Yeitoku, Kano 44.
Yeizan, Kikugawa 201 (Bez.).
Yenkoan 116.
Yenshi, Angiusai 126.
Yosai, Kikuchi 49, 204 (Bez.).
Yoshimaru, Utagawa 179.
Yoshimitsu, Tosa 38.
Yoshinobu, Fujikawa 75.
—, Yamamoto 108., Abb. 40.
—, Komai 108.
—, Tamura 75.
Yoshitoshi 212.
Yoshiwara (Teehausviertel von Yedo), 167 Anm. 80.
Yukimaro 151, 168.

Zeichenvorlagen Hokusais 187.
Zeichnung für den Holzschnitt 11.
Zeichnungsreproduktionen 57.
Zeshin, Shibata 213.
Zweifarbendruck 84.

88-B5321